SAMMELBÄNDE

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Achter Jahrgang 1906—1907

Herausgegeben von

Max Seiffert

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Phonographierte tunesische Melodien.

Von

Erich M. von Hornbostel.

(Aus dem Psychologischen Institut der Universität Berlin.)

I. Vorbemerkungen.

Mit der vorliegenden Untersuchung betritt die neuere vergleichende Musikwissenschaft zum erstenmal afrikanischen Boden. Während der Phonograph dem reisenden Ethnologen in Amerika, Asien und neuerdings auch in der Südsee und in einzelnen entlegeneren Teilen Europas gute Dienste geleistet hat, besitzen wir aus Afrika bis heute so gut wie gar kein zuverlässiges musikwissenschaftliches Material und müssen von der Zukunft die Erschließung dieses »dunklen Erdteils« erhoffen [1]). Auch die Bearbeitung tunesischer Phonogramme bedeutet eigentlich keinen Vorstoß in dieser Richtung, denn spezifisch afrikanisches Kulturgebiet ist an der Nordküste kaum zu finden. Wohl leben in Tunis neben Arabern, Beduinen und Berbern auch Sudanesen; allein die hier gesammelten Melodien stammen fast ausschließlich von Arabern und dürften von sudanesischen Einschlägen wenig erkennen lassen [2]). Vielmehr darf man erwarten, zwischen der Musik in Tunis, Marokko, Algier, Tripolis, Ägypten und Palästina weitgehende Verwandtschaften zu finden, die sich auf die Gemeinsamkeit arabischer Kultur gründen. Wenigstens sind in diesem ganzen Gebiet dieselben Instrumente im Gebrauch, und die Art der Musikpflege, wie sie in der ethnologischen Literatur geschildert wird, ist allen diesen Ländern gemeinsam. Wir werden demnach außer den Berichten über die genannten Mittelmeerländer auch die Arbeiten zu berücksichtigen haben, die sich mit der arabischen Musik im allgemeinen beschäftigen.

Wie die Chinesen und Inder haben auch die Araber eine sehr ausgebreitete musiktheoretische Literatur hervorgebracht. Schon R. G. Kiesewetter (Die Musik der Araber, 1842) macht 56 original-arabische und persische Abhandlungen zur Musik namhaft und legt seiner Bearbeitung 18 Manuskripte zugrunde, die er mit Hammer-Purgstall studiert hatte [3]).

---

1) Erfreulicherweise hat sich diese Hoffnung inzwischen (seit dem Sommer 1905) zu erfüllen begonnen und zwar durch einen Artikel über »Lieder und Gesänge der Ewhe-Neger« von P. Fr. Witte in Heft 1/2 des *Anthropos*, einer neuen, unter Mitarbeit zahlreicher Missionare von P. W. Schmidt herausgegebenen Zeitschrift für Völker- und Sprachenkunde.

2) Eine von mir aufgenommene Sudanesenmelodie fällt so sehr aus dem Rahmen des hier Mitgeteilten heraus, daß ich es vorziehe, sie gelegentlich in anderem Zusammenhange zu publizieren.

3) Vgl. Hammer-Purgstall, Literatur der arabischen (und persischen) Musik, Wiener Jahrbücher der Literatur, 91. 1840.

M. Collangettes[1]) standen außer den Manuskripten der großen europäischen Bibliotheken 7 gedruckte Originalabhandlungen zur Verfügung. Die häufigsten Bearbeitungen von Seiten europäischer Gelehrter erfuhr das berühmte »Buch der Lieder« (*Kitab el-aghani*) des Abdul-Faradj Alisbahani; Kosegarten[2]) veröffentlichte bereits 1840, Christianowitsch[3]) 1863, Barbier de Meynard[4]) 1869, Caussin de Perceval[5]) 1873 und Clément Huart[6]) 1884 Auszüge aus diesem Werk. Eine andere große Abhandlung, das *Rissalat ach Charafiyat* des Safi ed-Din ist durch die Übersetzung des Baron Carra de Vaux[7]) bekannt geworden; endlich hat J. P. N. Land[8]) das berühmte *Kitab al-Mousiqua* des al-Farabi übersetzt und mit einer kritischen Studie über das arabische Tonsystem verbunden. Eine Arbeit eines modernen Arabers, Dr. Michael Meshaqa[9]), hat in Eli Smith[10]) ihren Übersetzer gefunden.

Auch die großen musikgeschichtlichen Werke von Fétis[11]) und Ambros[12]) beschäftigen sich mit der arabischen Musiktheorie; sie stützen sich beide auf die von Villoteau[13]) aufgestellte Theorie der Dritteltöne und kommen als sekundäre Quellen hier nicht in Betracht. Dagegen konnte Salvador Daniel[14]) auf Grund jahrelanger Beobachtungen im Lande selbst in einer Monographie über die Musik in Algier manche wertvolle Bemerkungen machen. Endlich wären noch einige modernere Arbeiten von J. P. N. Land[15]), Dom J. Parisot[16]), Dechevrens[17]) und J. Tiersot[18]) zu erwähnen. — Melodieproben aus Ägypten finden sich bei W. Lane[19]) und V. Loret[20]), aus Algier bei Salvador Daniel[21]) (mit Klavierbegleitung!) und J. Rou-

1) »*Etude sur la musique arabe*«, *Journal Asiatique*, 10. IV. 1904/5; die jüngste Publikation auf diesem Gebiet, mit ausführlicher Bibliographie.

2) *Ali Jspahanensis Liber Cantilenarum Magnus*; Greifswalde.

3) *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, Cologne.

4) »*Jbrahim fils de Mehdi*«; *Journ. Asiat.*

5) »*Musiciens arabes*«; ibd.

6) »*Etude sur trois musiciens arabes*«; ibd.

7) »*Le traité des rapports musicaux ou l'épitre à Scharaf ed-Din*«, *Journ. Asiat.* 1891.

8) *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*; Leyden 1884.

9) *Epitre à l'Emir Chehab sur l'art de la musique*, publiziert in der Revue »*Al-Machriq*«, Beyrouth, 1899.

10) *Journ. of the Amer. Oriental Society*, Boston, 1849.

11) *Histoire générale de la Musique*, Paris 1869/76, t. II.

12) Geschichte der Musik, Breslau 1862, Bd. I.

13) *Description de l'Egypte*, Oktavausgabe Paris 1823/26, t. XIII. und XIV.

14) *La musique arabe*; Algier 1863. Vgl. auch G. Delphin et L. Guin, *Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*, Paris, 1886.

15) Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter. Vierteljahrsschr. f. Musikw. II.

16) »*Musique orientale*«. *Tribune de St.-Gervais* 1898.

17) *Etudes de science musicale.* IIe étude. Appendice IV. (Fußt auf Parisot und Salv. Daniel.)

18) *Notes d'Ethnographie musicale* (Première Serie), Paris 1905.

19) *An account of the manners and customs of the modern Egyptians.* London 1836; übs. v. Zenker, Leipz. 1852.

20) *Quelques documents relatifs à la littérature et à la musique populaire de la Haute-Egypte; Mémoires de la mission archéologique française au Caire* 1881—1884, Paris 1885 (enthält u. a. eine vollständige Ballettpartitur).

21) *Chansons arabes, mauresques et kabyles.* Paris, Costallat.

anet[1]), aus Palästina bei G. H. Dalman[2]). Anscheinend recht zuverlässig sind die Aufzeichnungen algerischer Volkslieder von J. Rouanet und E. N. Yafil[3])[4]). Mit besonderer Sorgfalt scheint auch Dom J. Parisot[5]) bei seinen Notationen vorgegangen zu sein. Unter der großen Zahl (358) der von ihm mitgeteilten Melodien (hauptsächlich maronitische, syrische und chaldäische Kirchengesänge) befinden sich auch (31) profane arabische (z. T. egyptische). Mit dem arabischen Rhythmus beschäftigt sich M. Hartmann[6])[7]), mit den Texten von Beduinenliedern H. Stumme[8])[9]).

Das phonographische Material, das den folgenden Mitteilungen zugrunde gelegt ist, ist zum größeren Teil von Herrn Dr. P. Träger im Herbst 1903 in Tunis selbst aufgenommen und mir freundlichst zur Bearbeitung überlassen; den anderen Teil der Aufnahmen machte ich selbst gelegentlich des Gastspiels einer tunesischen Truppe in Berlin im März 1904.

Dr. Träger's Gewährsleute waren: *Sala*, Araber aus Tebourba, Berufsmusiker, der zu festlichen Gelegenheiten (Hochzeiten usw.) entboten wird, sonst aber wohl ein Handwerk treibt; *Ranuschi*, junger Araber aus der Oase Gabes, Kleinbürger, den unteren Klassen angehörig; *Fatuma*, ältere arabische Frau aus guter tunesischer Familie[10]); *Hanifa*, ca. 15jähriges Mädchen, Tochter von Fatuma's Mann; *Mohamed ben el Hadji*, marokkanischer Berber aus Sakia el Hamra, Tätowierer (*oneschâm*)[11]); der (Sudan-) Neger *Amor*. Der Hauptmusiker der Berliner Truppe, Sänger, Lauten- und Sackpfeifenspieler, war der Araber *Daidou Messika* aus Tunis; die Sängerinnen, wohl alle Dilettanten, waren *Manoubia bent Mahomed el Gharbi; Aichoucha bent Mahomed et Gharbi a Menzel Bouzelfa* — beide Araberinnen aus Tunis[12]); *Aziza bent Mahomed el Boussalmi*, Araberin aus Beja; und die Sudanesin *Sassia bent Mohamed el Gabsi*[13]).

Das einzige von unseren Musikern benutzte Saiteninstrument war die Laute, Houd[14]), mit 4 Saiten (Stimmung: fis_0, fis_1, h_0, e_1), aber ohne Bünde; die Saiten werden mit der Hand oder mit einem Plektrum angerissen. Außer der Laute wird in Tunis das Erbäb (Rebab oder Rabab), ein Streichinstrument mit 1—2 Saiten viel gespielt[15]).

1) »*Le chant populaire arabe*«. *Revue musicale.* V. 5. 1905.

2) Palästinischer Diwân. Leipzig 1901.

3) *Répertoire de musique arabe et maure.* Alger, 1904.

4) Eine andere, sehr luxuriös ausgestattete Sammlung — A. Laffage, *La musique arabe* — ist wissenschaftlich kaum brauchbar.

5) *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie.* Paris, 1899.

6) Metrum und Rhythmus. Die Entstehung der arabischen Versmaße. Gießen 1896.

7) Vgl. auch S. 37 Anm. 1.

8) Tripolitanisch-tunisische Beduinenlieder, 1894.

9) Diese Zusammenstellung beschränkt sich auf die von mir benutzten Quellen und macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

10) Fatuma hielt durchaus streng an den Regeln der häuslichen arabischen Sitte fest.

11) Vgl. die Ausführungen Traeger's in Zeitschr. f. Ethnologie, 1904, Heft 3 und 4, p. 469 ff.

12) Menzel ist auch der Name des Ghetto von Tunis; möglicherweise war Aichoucha Jüdin.

13) Aus Gabes?

14) Ich gebe hier die von unseren Gewährsleuten selbst angegebene Transcription. Kiesewetter l. c. schreibt »el Aud«; Lane l. c.: »'Ûd«; Dalman l. c.: »'Ûd«; Land: l. c. »al' oud«; Mahillon (*Catalogue du musée instr. du cons. r. de mus. Bruxelles* 1893/96): »E' oud«.

15) (Abb. b. Christianowitsch.) Ein Exemplar befindet sich in der von Dr. Träger mitgebrachten und dem Berliner Völkerkundemuseum geschenkten Sammlung.

Zahlreicher sind die Formen der Blasinstrumente. Außer der Sackpfeife, Mezoud oder Mezoid[1][2], finden sich eine kleine Rohrpfeife mit 6 Löchern, Fhal[3], und eine größere mit 9 Löchern, Gesba[4][2]; ferner eine Art Klarinette Soukra[5][2] und unter demselben Namen eine Doppelflöte; endlich wird der untere, tabakspfeifenähnliche Teil der Sackpfeife mit einem Klarinettenmundstück versehen, auch für sich allein unter dem Namen Reïta[6][2] gebraucht.

Unentbehrlich ist dem arabischen Musiker die Begleitung von Schlaginstrumenten. In allen Mittelmeerländern von Palästina bis Marokko findet man daher die Topftrommel, Darbuka[7], deren Behandlung sich zu einer eigenen Kunst entwickelt hat (vgl. S. 42) und das Tambourin, Tar[8]. (Die Darbouka, die Messikas Laute begleitete, war auf Fis gestimmt, also eine Oktave unter der tiefsten Lautensaite.) Zu den genannten kommen noch einige Instrumente, die ausschließlich bei (Sudan-) Negern im Gebrauch sind: das Gombri oder Gumbri[9], eine primitive Guitarre, die gleichzeitig als Tambourin dient, und eigentümlich geformte Becken, Skassak[10][11].

Die Zuverlässigkeit des Materials erscheint durch die sozusagen wörtliche Übereinstimmung einzelner Melodien garantiert, die zufälligerweise sowohl Dr. Träger in Tunis als ich in Castans Panoptikum zu hören bekamen (vgl. Nr. 14 u. 15). Varianten finden sich ja bei Volksliedern allüberall, und die Gepflogenheit, eine Melodie in freier Weise einzuleiten oder fortzuspinnen, erklärt sich aus den Eigentümlichkeiten orientalischer Musikpflege. Wenn wir auch in einzelnen Fällen (z. B. Nr. 4, 5) Anzeichen europäischen

---

1) In der Literatur findet sich dieser Name nicht. Mahillon bezeichnet die Sackpfeife, die auch in Algier, Marokko und Egypten vorkommt als »Souggarah« (Kiesewetter: »Sukkara« und »Suffara«).

2) Siehe S. 3, Note 15.

3) In der Trägerschen Sammlung zwei Exemplare, eines mit und eines ohne Pfeifenmundstück. Auch diesen Namen finde ich sonst nirgends erwähnt.

4) Mahillon: »Kesbate« oder »Guesbate«; Kiesewetter: »Gsba«; Chouquet (*Catalogue du Musée du cons. nat. de mus.* Paris 1884): »Guesba« oder »Gosba« (daselbst Abbildung). Die Gesba soll ein marokkanisches Instrument sein und in Tunis selten und nur von Marokkanern gebraucht werden. Sie findet sich aber auch in Algier (Mahillon, Christianowitsch l. c. Abb.).

5) Bezüglich des Namens vgl. Anm. 1).

6) Salv. Daniel (l. c. p. 41) erwähnt das Instrument als »raita« oder »raica« (in Spanien »gaita«), «*espèce de musette à anche percée de sept trous et terminée en pavillon*».

7) Lane, Mahillon, Chouquet: »Daraboukkeh«; Dalman: »Dirbeki«. — Abb. bei Christianowitsch.

8) Mahillon: »Târ«; Lane: »Tár«; Kiesewetter: »Tal« (K. vermutet in dem Worte die Wurzel von unserem »Teller«; jedenfalls ist es mit dem indischen tâlam identisch.) — Abb. b. Christianowitsch.

9) Auch dieses Instrument findet sich in Marokko und Algier. Mahillon: »Guenbri«; Chouquet, Christianowitsch: »Gunibry« (Abb.); Kiesewetter »Gunibri«. In der Trägerschen Sammlung ein großes (»G. Kebir«) und ein kleines Exemplar.

10) Der Name, nicht aber die Form, auch in Egypten (Mahillon: »Kass«, Lane: »Kás«, Kiesewetter: »Kas« oder »Kus«, vielleicht Wurzel von »Kessel«).

11) Dieselbe Auswahl von Instrumenten wird auch von P. Karsten (Zeitschr. für Ethnol. 29, 1897, p. 374) erwähnt: Sackpfeife, Gubri, größere und kleinere Tambourine, große Metallkastagnetten (Krakäb). [Bei den Arabern der Oase Tugurt, Süd-Algerien].

Einflusses zu entdecken glauben, so dürften wir doch im ganzen aus den Melodien ein ziemlich getreues Bild arabischer Tonkunst gewinnen.

Trotz mehrfacher Bemühung konnte ich doch die Texte zu den von mir aufgenommenen Liedern nicht erlangen. Da es sich hier um eine musikalische, nicht um eine philologisch-literarische Studie handelt, glaubte ich auch auf die Mitteilung der von Dr. Träger aufgezeichneten Texte, die erst der kritischen Bearbeitung und Übersetzung bedurft hätten, verzichten zu können. Ich gebe nur, gleichsam als Titel, die Anfangsworte in phonetischer Transkription und einer Übersetzung, der man den Stimmungscharakter des Liedes entnehmen mag.

Um das Material der weiteren Bearbeitung zugänglich zu machen, wurden die Phonogramme zunächst in europäische Notenschrift übertragen. Eine solche Niederschrift kann natürlich das Original nur annäherungsweise wiedergeben. Die gröberen, auch mit dem bloßen Gehör wahrnehmbaren Abweichungen der Tonhöhe von unserem Tonsystem wurden im Text besonders kenntlich gemacht (durch + für Erhöhung, — für Vertiefung). Bei geringeren Abweichungen, die erst durch die nachträglichen Messungen zutage kamen, wurde auf die Anwendung diakritischer Zeichen verzichtet. In manchen Fällen (z. B. 15 a) widerspricht die Messung dem ursprünglichen Eindruck bei einzelnen Intervallen; wir fassen die Intervalle ja nicht isoliert, wie sie die Berechnung ergibt, auf, sondern im Zusammenhange der umgebenden Tonschritte. Hier würde eine nachträgliche Korrektur des Notentextes nach den exakten Tonhöhebestimmungen das Bild der Melodie, wie es unserer Auffassung erscheint, vollständig zerstört haben. Ebenso wird unsere Auffassung uns ganz ungewohnter, intermediärer Tonschritte (Dreivierteltöne, neutrale Terzen) nicht so sehr durch deren absolute Größe, als durch den melodischen Zusammenhang geleitet. So erschien mir die neutrale Terz $g-\overline{h}$ in No. 10 bald als große, bald als kleine, während die Messung zeigte, daß sie mit ganz geringen Schwankungen an allen Stellen gleich groß, und zwar der großen Terz näherliegend ist.

Schon diese Verhältnisse machen eine exaktere Tonhöhenbestimmung, als sie nach dem bloßen Gehör möglich ist, wünschenswert; sie wurde aber auch nachträglich gerechtfertigt durch auffallende innere Übereinstimmungen, die es höchst unwahrscheinlich machen, daß die sonderbaren Tonreihen, denen wir im folgenden begegnen, bloß auf Rechnung unreiner Intonation zu setzen sind. Solche innere Übereinstimmungen sind in den Fällen zu finden, wo wir mehrere Aufnahmen von demselben Stück, sei es von demselben Musiker an verschiedenen Tagen (z. B. No. 6) oder von verschiedenen Personen (z. B. No. 12 a und b) besitzen; aber auch innerhalb einer Melodie kann uns die genaue Intonation der Oktaven (z. B. in No. 11) oder die Konstanz der Intervalle durch das ganze Stück hindurch (z. B. in No. 10) von der Zuverlässigkeit des Ausführenden überzeugen.

Außer den Messungen von Land[1]), der die relativen Saitenlängen einiger von Villoteau[2]) abgebildeter Instrumente bestimmte, besitzen wir bisher keine präzisen Daten über das arabische Tonsystem. Collangettes[3]) hat zwar mit Hilfe eines Monochords eine große Anzahl von Instrumenten (Laute,

1) *Recherches* p. 54ff.
2) l. c.
3) l. c. p. 419f.

Tambour, Quanoun[1]) untersucht, gibt aber weder Details über die Methode noch die gefundenen Einzelwerte, sondern nur das allgemeine Resultat.

Da Messikas Houd keine Bünde besaß, andrerseits frühere Messungsversuche an Blasinstrumenten wenig ermutigend waren[2]), habe ich meine Tonhöhenbestimmungen auf die Phonogramme selbst beschränkt. Ich bediente mich dabei eines (corrigirten) Appun'schen Tonmessers und wählte in jeder Melodie besonders charakteristische und möglichst durch klare Intonation und gehaltene Töne ausgezeichnete Stellen für die Tonhöhenvergleichung aus; sehr oft wurden die Messungen an verschiedenen Stellen desselben Stückes wiederholt, wo es wünschenswert schien, sogar durch das ganze Stück durchgeführt[3]). Die gefundenen Werte (in Schwingungszahlen) sind jeder einzelnen Melodie beigefügt. Um das Studium der Intervalle zu erleichtern, wurden diese nach Ellis[4]) in *Cents*, d. i. Hundertstel des temperierten Halbtones umgerechnet; doch schien es mir überflüssig, alle so erhaltenen Rohtabellen *in extenso* zu publizieren. Alle interessanten Daten werden bei der Besprechung des Tonsystems berücksichtigt werden.

Die rhythmische Gliederung konnte sich bei manchen Stücken (No. 13, 14a, 15b, 17, 18) an die begleitenden dynamischen Akzente (Trommel oder Händeklatschen) halten. Sonst mußte soviel als möglich die Vergleichung identischer oder analoger Stellen Fingerzeige geben. Die Verteilung der Taktstriche bleibt trotzdem willkürlich, von subjektiver Auffassung diktiert. Im allgemeinen war ich bestrebt, die als vorherrschend empfundene Taktart so viel als möglich durch das ganze Stück beizubehalten, unbekümmert um Synkopen und rhythmische Verschiebungen, die sich dadurch ergeben. Ich glaube, daß so das Notenbild für den europäischen Leser an Klarheit und Übersichtlichkeit gewinnt. Aus demselben, rein praktischen Grunde wurde eine taktliche Einteilung auch da versucht, wo das Rubato des Originals sich nur widerstrebend einer solchen fügen wollte (z. B. No. 10, 11, 13 Solo, 14 Solo).

Das Tempo und seine bedeutenderen Schwankungen wurden mit dem Metronom bestimmt. Um das Originaltempo jederzeit reproduzieren zu können, nahm ich vor jeder Melodie den Ton einer Normal-Stimmpfeife (a = 435 v. d.) auf; man kann dann leicht die Geschwindigkeit der Walzenumdrehung jedesmal nach diesem Ton regulieren. Bei Dr. Träger's Walzen wurden die vor jedem Stück gesprochenen Titel auf den richtigen Sprechton eingestellt, wodurch die Geschwindigkeit der Originalaufnahme wenigstens approximativ wiederhergestellt wurde.

II. Notenbeispiele und Analysen.

Die Anordnung der folgenden Musikstücke versucht mehreren praktischen Gesichtspunkten gerecht zu werden und stellt daher ein Kompromiß zwischen verschiedenen Einteilungsgründen dar. Es schien mir weder zweckmäßig,

---

1) Eine Art Zither.
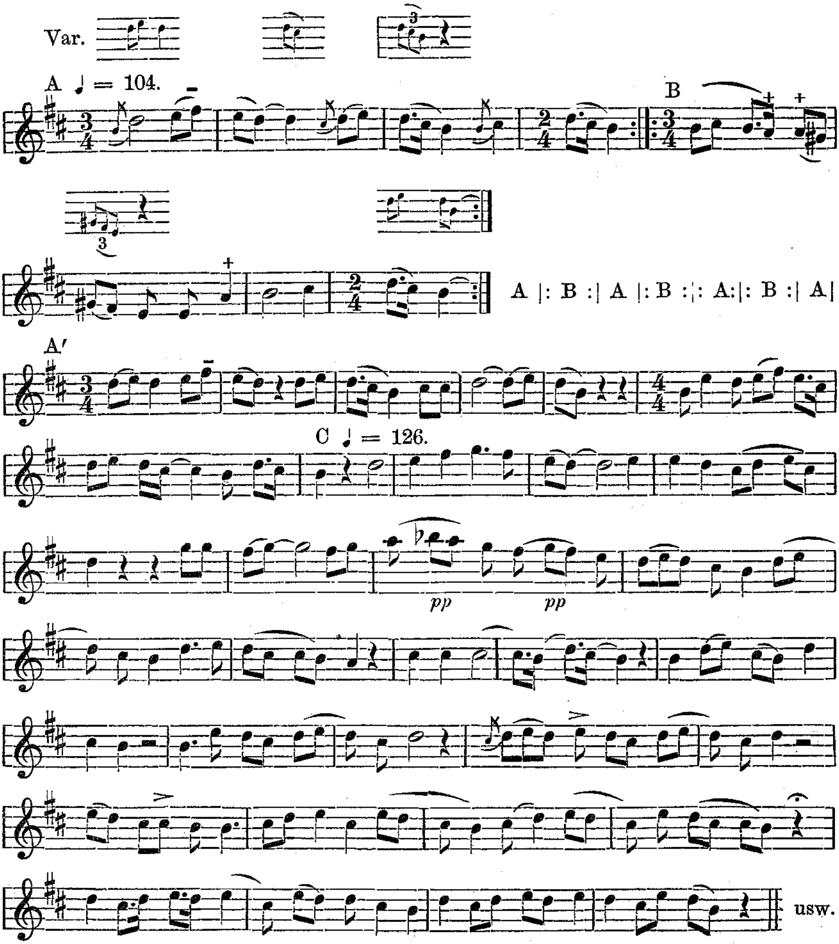
2) Vgl. O. Abraham und E. v. H., Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. Sammelbände der IMG. IV. 2. 1903.

3) Herrn Dr. Abraham, der mich bei dieser mühsamen Arbeit auf das freundlichste unterstützte, bin ich für seine Sorgfalt und Ausdauer zu größtem Dank verpflichtet.

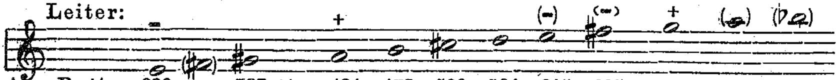
4) Vgl. »*On the musical scales of various nations*«. *Journal of the Society of Arts* 1885.

die zufällige Anordnung des Materials nach der Reihenfolge der Aufnahmen beizubehalten, noch, eine Gruppierung nach Instrumental- und Gesangsstücken vorzunehmen. Dagegen findet man einerseits alle Tanzmelodien (No. 6—13), andererseits die kompliziertere Kunstmusik (No. 15b—18) vereinigt. Auch stehen die Melodien, von denen mehrere Varianten mitgeteilt werden, hintereinander (No. 12—15). Innerhalb der Gruppen wurde im allgemeinen vom Einfacheren zum Komplizierteren vorgeschritten. Den Anfang machen einfache Volksmelodien (No. 1—5), die nicht als Tanzlieder bezeichnet wurden; zu dieser Gruppe gehören auch No. 14 und 15. Den Schluß bilden zwei Berberlieder (No. 19, 20). Die eingeklammerten Bezeichnungen geben an, ob die betr. Melodie von Dr. Träger (T) oder mir (H) aufgenommen wurde, sowie die Journalnummern der Aufnahmen.

1. (T. 1.)



Leiter:



A. u. B. $^1/_4 \times 620$ — 787 $^1/_2 \times 431$ 473 529 564 615 695
C. $^1/_2 \times 564$ 632 703 758 — —
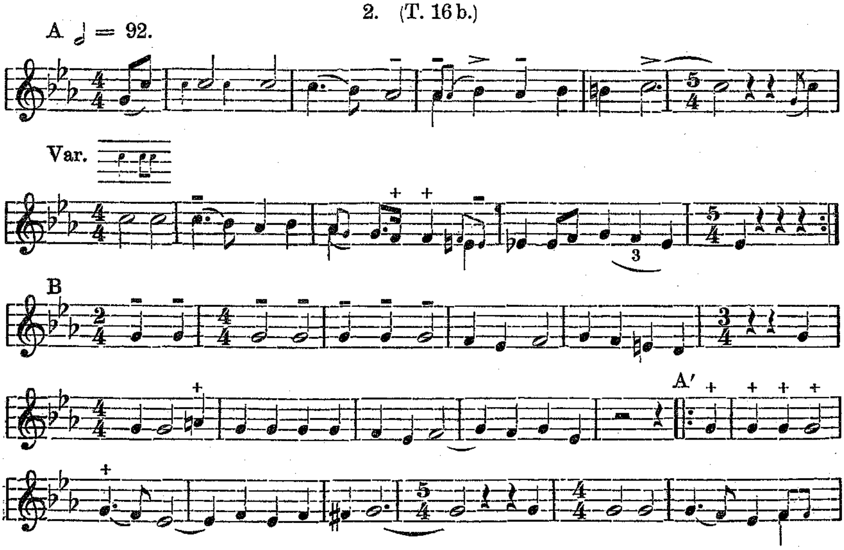
Arabisches Lied: »*ulasik ja albi*, kommt mein Herz?« gesungen von Hanifa.

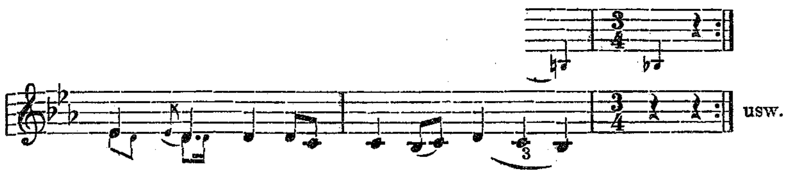
Tonsystem. Im ersten Teil (A) ist *d*—$\bar{e}$ als $^3/_4$-Ton (150 Cents) intoniert; die Terz *d*—$\overline{fis}$ ist infolgedessen neutral (362 C.) *h*—*d* dagegen rein (304 C.). Im zweiten Teil (B) ist die Terz *gis*—*h* (319 C.) äquidistant geteilt in zwei $^3/_4$-Töne (158 und 161 C.), die Terz $\overset{+}{a}$—*cis* ist daher neutral (354 C.) und die Quarte *e*—$\overset{+}{a}$ nähert sich dem Tritonus (571 C.). In Teil C ist (im Gegensatz zu A) *e* Ganzton, *fis* große Terz, *g* Quarte (etwas zu hoch) von *d*.

Rhythmus. Die Teile A und B enthalten je 11 Viertel; nimmt man eine Gliederung nach $^3/_4$ an, so erscheint der letzte Takt jeder Periode verkürzt, mit Ausnahme der letzten Wiederholung (A′). Der weitere Verlauf der Melodie fügt sich noch am besten einem $^4/_4$-Schema, doch auch nur mit manchen rhythmischen Verschiebungen und Betonungen »schlechter« Taktteile. Das Lied wurde streng rhythmisch (ohne rubato) gesungen, von C an etwas lebhafter im Tempo.

Aufbau. Zwei kürzere Perioden werden, nach Rondoart, mit geringen Varianten öfters wiederholt; das erste Motiv (A) bewegt sich in höherer Lage (h_1—fis_2) als das Gegenmotiv (B) — (e_1 —cis_2); die Schlußwendung ist beiden Motiven gemeinsam. Diesem ersten (A B) folgt ein im Aufbau viel freierer Teil (C), in dem sich Motive verschiedener Länge — zwei bis vier $^4/_4$-Takte — aneinanderreihen; eines dieser Motive zeichnet sich durch besonders großen Umfang (a_1—b_2) aus, während alle folgenden sich auf eine Quarte (h_1—e_2) beschränken. Das Phonogramm bricht vor Schluß des Liedes ab.

2. (T. 16 b.)





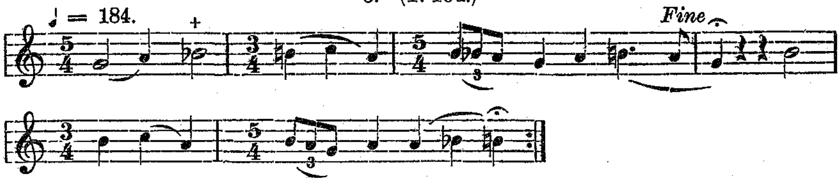
Lied: »*Hemdén* (Eigenname); Hemdén, durch dich werde ich getötet« (so apostrophiert eine Frau den Geliebten). Gesungen von **Ranuschi**.

Tonsystem. Die Intonation war äußerst schwankend, die Messungen daher wertlos. Der dritte Teil ist offenbar als Wiederholung des ersten auf der Unterquarte intendiert und demgemäß notiert; tatsächlich wurde er um einen halben Ton höher gesungen (as = 447, g = 443 Schwingungen), bei der Wiederholung abermals um einen Viertelton höher. Diese, vermutlich durch den Affekt bedingte Tonhöhensteigerung findet sich auch anderwärts in primitiven Gesängen [1]).

Rhythmus. $^4/_4$ mit irrationalen Dehnungen (Fermaten) und Verkürzungen am Schluß der einzelnen Phrasen.

Aufbau. Jeder Teil zerfällt in zwei gleichlange (fünftaktige) Perioden. Bemerkenswert ist die Transposition der Melodie in eine tiefere Lage bei der Wiederholung. Auf A′ folgt eine Wiederholung von B in tieferer Lage, doch bricht das Phonogramm leider nach wenigen Takten ab.

3. (T. 16a.)

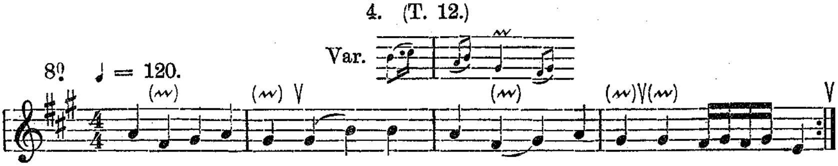


Hochzeitslied: »*Aouischa ruffi al cheli*, tu mir die Lieb und küsse mich«; gesungen von Ranuschi und Amor. Sehr beliebtes Lied.

Tonsystem. Die Intonation war zu schwankend, um gemessen zu werden; auffallend ist die Chromatik.

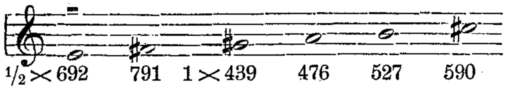
Rhythmus und Aufbau. Zwei analoge Teile; nach der Phrasieruug gegliedert, zerfällt jeder Teil in 5 + 3 + 5 Viertel, doch wirken die Fermaten ausgleichend.

4. (T. 12.)



1) Bei nordamerikanischen Indianern, vgl. C. Stumpf, Lieder der Bellakula-I., Vierteljahrsschr. für Musikw. II. p. 408; ds. Phonographierte Indianermelodien, ebd. VIII. p. 130.

Leiter (auch für Nr. 7):
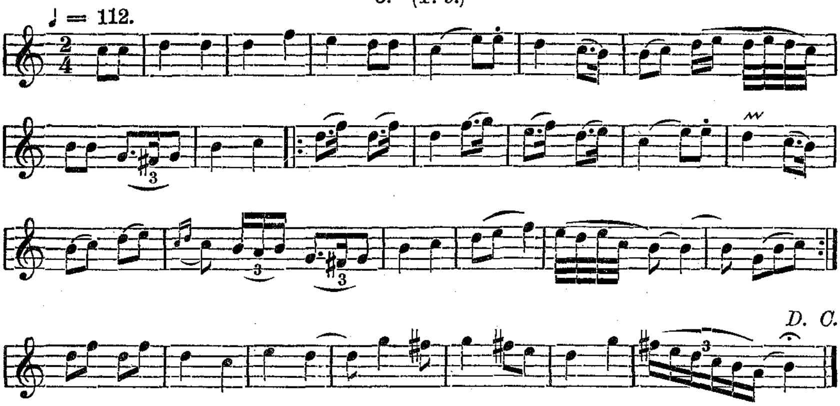


Lied: »*Tfarrasch el badel schebuni*, seht das Unrecht, das mir geschehen«; auf der Fhal gespielt von Sala. Modernes Lied. Der Autor, Borani war unschuldig sechs Monate im Gefängnis gewesen.

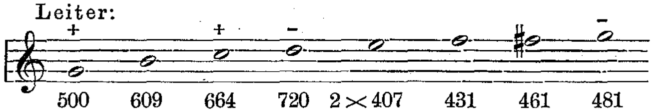
Tonsystem. Im wesentlichen dieselbe Intonation wie bei No. 7 (siehe dort); das Intervall *gis—a* gelegentlich etwas enger; *e—fis* als übermäßiger Ganzton (231 C.).

Aufbau. Zwei analoge Teile, die unmittelbar ineinander übergehen und beständig wiederholt werden. Atempausen bei V. Der Schluß ist leider aus dem Phonogramm nicht ersichtlich, vermutlich fällt er mit der ersten Atempause (*gis*) zusammen.

5. (T. 9.)



Leiter:



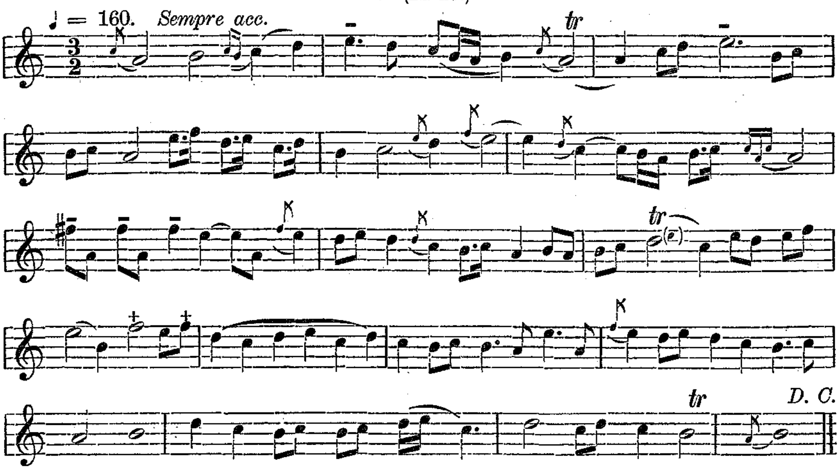
Lied: »*je nachladeni fiallâhi*, zwei Palmen, wie sind sie hoch!« Auf der Sukra geblasen von Sâla.

Tonsystem. Neutrale Terzen zwischen $\overset{+}{g}$—*h* (341 C.) und $\overset{+}{c}$—*e* (352 C.); Dreivierteltöne zwischen *h*—$\overset{+}{c}$ (150 C.) und $\overset{+}{c}$—$\bar{d}$ (140 C.); der Halbton *fis*—$\bar{g}$ sehr eng (76 C.).

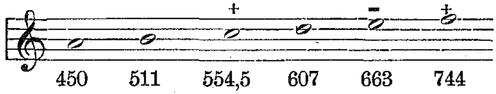
Rhythmus. Einfacher $^2/_4$-Takt, einige Freiheit nur in den den Blasinstrumenten eigentümlichen Melismen.

Aufbau. Die 8-taktige Melodie wird, um 3 Takte erweitert, zweimal wiederholt; der letzte Teil bringt nach dem gleichlautenden Anfang eine überraschende Wendung, die vielleicht nicht ganz frei von europäischem Einfluß ist.

6. (H. 13.)



Leiter:
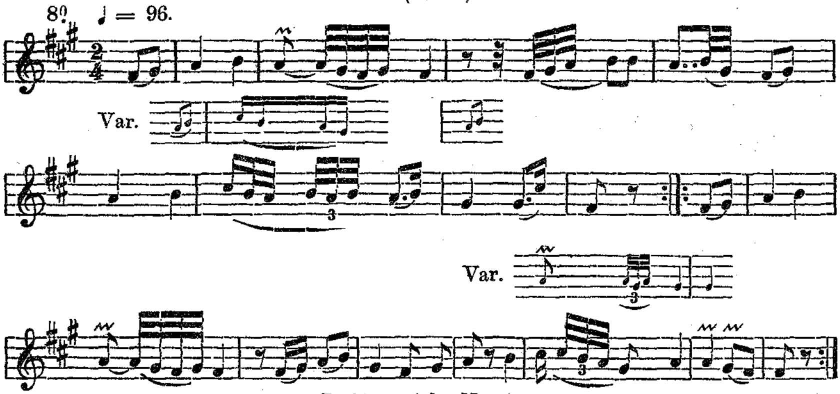


Bauchtanzmusik. Auf dem Mezoud gespielt von Messika. Von diesem Stück wurden zwei Aufnahmen an verschiedenen Tagen gemacht; wir hatten Messika aufgefordert, uns auf seiner Sackpfeife eine einfache Tonleiter vorzuspielen, was er offenbar mißverstand, denn er ging nach ein paar gehaltenen Tönen (*a*—*h*—*d*—$\bar{e}$) sofort in seine gewohnte Melodie über, die er uns schon an einem anderen Tage zum Besten gegeben hatte. An die Haupmelodie, die mehrmals wiederholt wurde, schloß sich jedesmal eine Art freier Improvisation, auf deren Wiedergabe ich verzichten darf, da sie nichts wesentlich Neues bringt. Die hier mitgeteilte Melodie ist der zweiten, von der ersten etwas abweichenden Aufnahme entnommen.

Tonsystem. Beide Aufnahmen wurden an mehreren Stellen gemessen; die Intonation, namentlich der Terzen und Sexten, war sehr schwankend. Meist wurden Terzen und Sexten neutral intoniert (361 C. und 868 C. im Mittel), gelegentlich auch groß. Die Quinte war stets bedeutend zu tief (668 C. im Mittel), Ganzton und Quarte etwas zu groß (220 und 518 C.). Im allgemeinen entspricht die Leiter derjenigen, die Ellis auf der schottischen Sackpfeife gefunden hat (0—204—355—498—702—853 C.).

Rhythmus. Der Rhythmus war ziemlich frei, die Gliederung nach $^3/_2$ entspricht nur annäherungsweise der Wirklichkeit. Das Tempo wurde beständig beschleunigt.

Aufbau. Die einzelnen Phrasen der Melodie gehen alle vom Grundton aus, erheben sich zur Oberquinte (gelegentlich auch zur Sexte) und kehren zum Grundton zurück; sie schließen teils auf dem Grundton, teils auf der Sekunde.

7. (T. 11.)

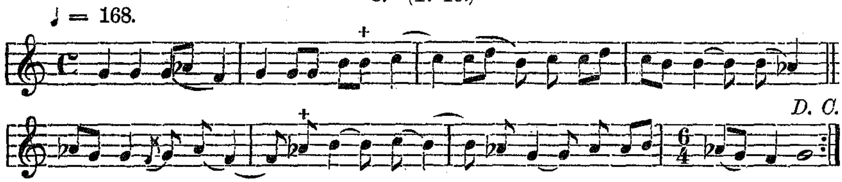


Leiter siehe Nr. 4.

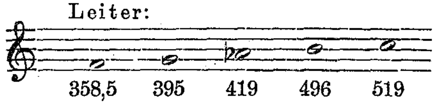
Altes Tanzlied[1]: »*schéni el marsul*, gekommen ist der Brautwerber«, auf der Fhal gespielt von Sala.

Tonsystem. Die Melodie baut sich auf dem Dreivierteltontetrachord (vgl. No. 12) (181—140—176 C.) auf.

8. (T. 10.)
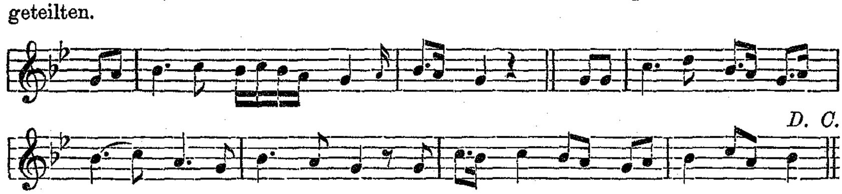


Leiter:



Altes Tanzlied: »*Gel bi schéki*, mein Herz liebt viel«; gesungen von Sala. Die Melodie wurde als »*asbain*, zwei Finger« bezeichnet. Sala fügte

1) Der Anfang dieser Melodie zeigt melodische Ähnlichkeit mit einer ursprünglich von Lane (l. c.) und dann von Kiesewetter (l. c. Anh. p. XIX. Nr. 17) mitgeteilten.



Das Echomotiv am Schluß der ersten Phrase erinnert an die entsprechende Stelle unserer Melodie Nr. 1 (vor B); im zweiten Teil wird man Ähnlichkeiten mit unserer Melodie 12a entdecken.
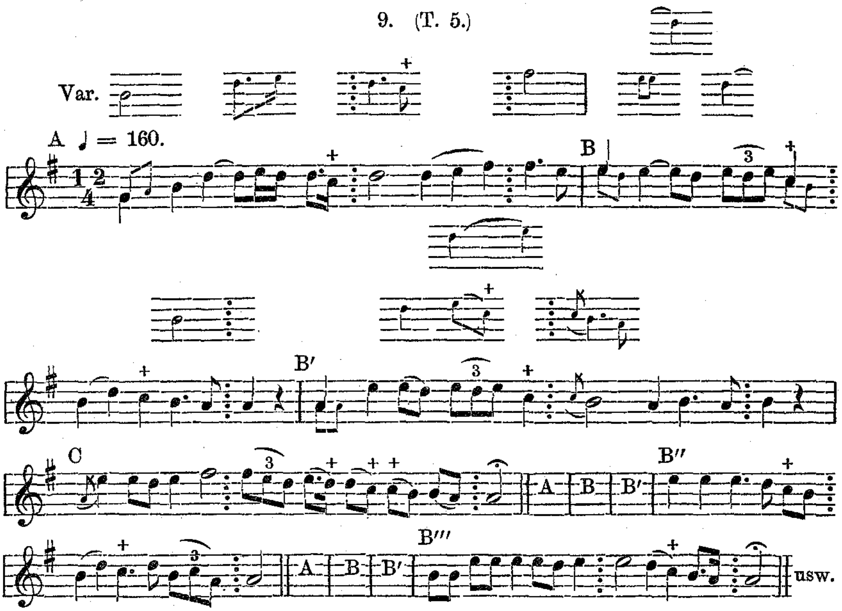
hinzu, es gäbe 24 Melodien (worunter vielleicht melodische Schemata nach Art der indischen Rāgas[1]) zu verstehen sind).

Tonsystem. Die Halbtonschritte *g—as* (60 C.) und *h—c* (78 C.) sind sehr eng genommen, *f—g* (167 C.) als Dreivierteltton und *as—h* (334 C.) als neutrale Terz.
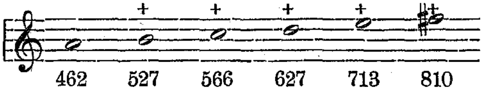
Rhythmus. Einfacher $^4/_4$ Takt mit häufigen Synkopen und fermatenähnlicher Verlängerung am Schluß.

Aufbau. Zwei viertaktige Perioden, die beiden Anfangstakte jeder Periode analog. Übergewicht der zweiten Stufe, auf der die Melodie auch schließt. Die Melodie wird mit unbedeutenden Varianten ad libitum wiederholt (im Phonogramm 7 mal).

9. (T. 5.)



Leiter:



Altes Tanzlied: »*Néschma ja wogata*, schöner Mond (Stern?) du scheinst«. Gesungen von Fatuma.

Tonsystem. $\overset{+}{c}$ ist als neutrale Terz von *a* (351 C.) intoniert; die (übermäßigen) Ganztonschritte *a—h* (228 C.), *d—e* (222 C.) und *e—fis* (221 C.) sind distanzgleich[2]).
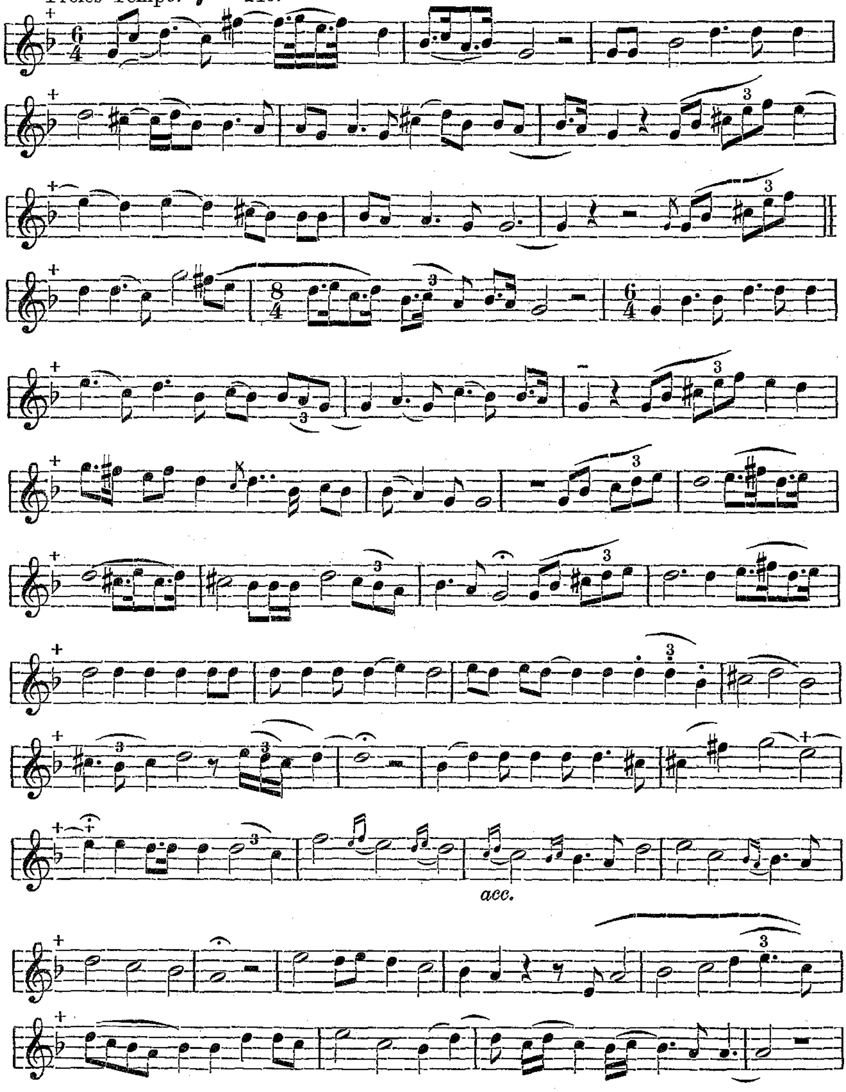
1) Vgl. S. 35. — 2) Ich wurde durch die Melodik dieses Liedes an ein türkisches Lied aus Nordsyrien (vgl. O. Abraham und E. v. H. Phonograph. türk. Melodien, Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 36. H. 2. 1904 p. 214 Nr. VII) erinnert; merkwürdigerweise erwiesen sich die den Schritten *d—e* und *e—fis* dort entsprechenden Intervalle als genau ebenso intoniert (227 und 221 C.).
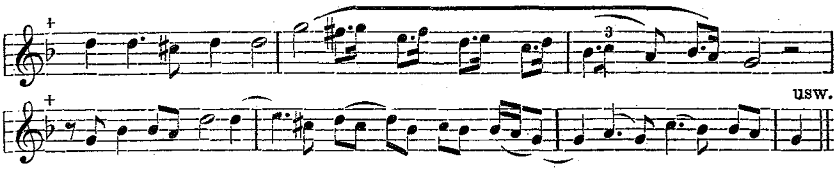
Rhythmus. Die Melodie gliedert sich in Perioden von je 12 Taktteilen; der Phrasierung wird eine Unterteilung in $^5/_4 + {}^5/_4 + {}^2/_4$ gerecht.

Aufbau. Die Melodie zerfällt in 4 gleichgroße Teile, von denen der dritte und vierte als Varianten des zweiten erscheinen. Die beiden ersten Teile, die ohne Unterbrechung ineinander übergehen, schließen, wie der vierte, auf *a*, der dritte Teil zeigt eine Art Halbschluß auf *h*.

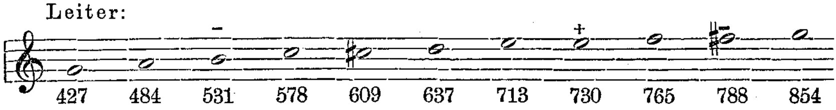
10. (T. 4.)

Freies Tempo. ♩ = 140.





Leiter:



Altes Tanzlied: »*Láín, tin heb alé freg rsáli*, meine Augen weinen, weil ich meinen Liebsten lassen muß«. Gesungen von Fatuma.

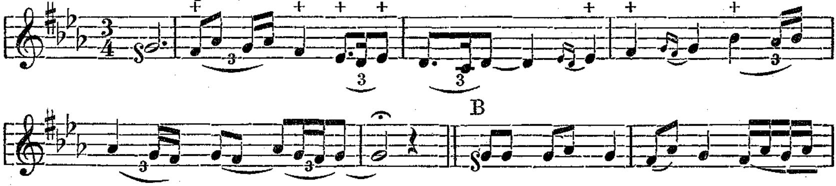
Tonsystem. Die Terz von *g* aufwärts erschien mir bei der Niederschrift bald als kleine, bald als große. Um ganz sicher zu gehen, wurde sie an allen Stellen gemessen, an denen sie überhaupt vorkommt. Sie erwies sich fast überall als gleich groß (372 C.), nur zweimal etwas größer (374 und 378 C.). Sie hatte also die Wirkung einer neutralen Terz, obwohl sie der (reinen) großen Terz (386 C.) näher liegt als der kleinen (316 C.). Das Tetrachord *a—d* zeigt nahezu dieselbe Einteilung, wie bei Nr. 13 (160 —147—168 C.). Die Intonation des *e* entspricht im allgemeinen der reinen Sexte von *g* (887 C.; rein 884 C.). Nur an einer Stelle ist es als große Terz von *c* intoniert ($\overset{+}{c}$—$\overset{+}{e}$ = 404 C.), an derselben Stelle erscheint ein *f* als reine Terz von *d* (317 C.). Die Septime *fis* liegt (mit Ausnahme des ersten Taktes) einen $^3/_4$-Ton (140 C.) unterhalb g_2, und ist daher neutrale Terz von *d* (368 C.).

Rhythmus. Die Melodie, obwohl als Tanzlied bezeichnet, ist durchaus frei in Rhythmus und Tempo. Eine Takteinteilung wurde nur versucht, um dem europäischen Leser die Auffassung zu erleichtern. Daß das Lied trotzdem nicht rhythmisch amorph ist, geht daraus hervor, daß analoge Stellen (vgl. Takt 3—5 mit 12—14 und den Schlußtakten) immer völlig übereinstimmend gesungen wurden.
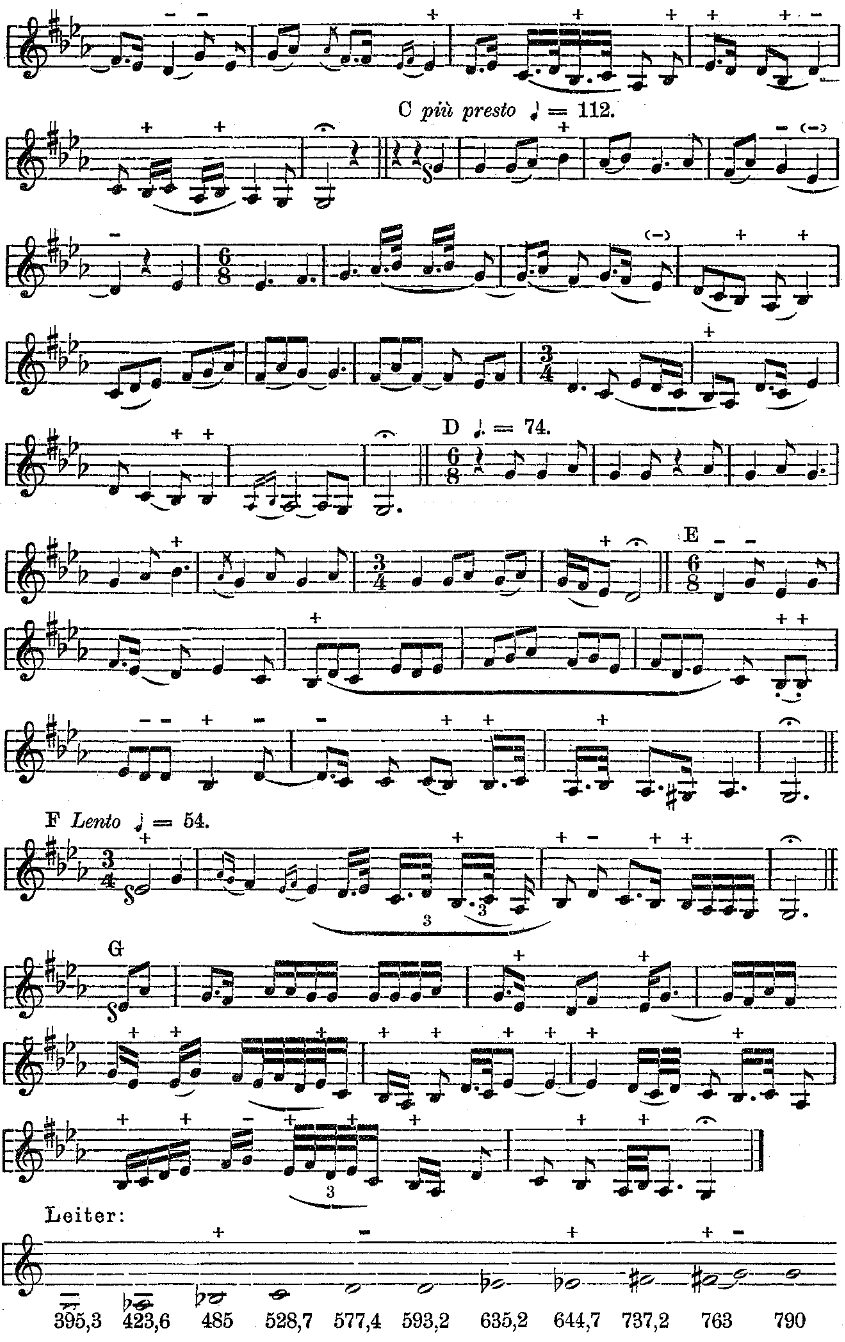
Aufbau. Die Melodie zerfällt in eine Reihe mit einer gewissen Analogie aufgebauter Teile. Jedes Motiv steigt mit einem — im Notentext mit bezeichneten — Glissando von *g* meist bis *d* auf, um am Schluß wieder zum *g* zurückzukehren. Ein Teil schließt auf *d*, die drei folgenden auf *a*. So erscheint, ähnlich wie auch in einigen anderen Beispielen (vgl. Nr. 4, 6, 8, 14) neben dem Grundton [1]) auch die zweite Stufe besonders ausgezeichnet (vgl. auch die Analogie des Tetrachords *a—d* mit den entsprechenden in Nr. 4, 14 b).

11. (T. 6.)

A Freies Tempo. ♩ = 84.



1) Mit der Bezeichnung »Grundton« soll nichts über Tonikafunktion ausgesagt werden.


C più presto ♩ = 112.
D ♩. = 74.
E
F Lento ♩ = 54.
G
Leiter:
395,3 423,6 485 528,7 577,4 593,2 635,2 644,7 737,2 763 790

Altes Tanzlied: »*lil ujeti*, was kommt in der Nacht?« Gesungen von Fatuma.

Tonsystem. Die europäische Notation wird der höchst eigentümlichen Intonation dieses Liedes kaum gerecht. Die Oktaven g_0—g_1 und as_0—as_1 stimmen genau überein; ebenso die übermäßigen Ganztöne *as*—$\overset{+}{b}$ und $\overset{+}{es}$—*fis* (234 resp. 232; 7 : 8 = 231 C.), sowie die 3/4-Töne $\overset{+}{b}$—*c* und *c*—$\bar{d}$ (150 resp. 153 C.). Distanzgleich sind ferner die Halbtöne (*g*—*as* = 124, *d*—*es* = 118, *fis*—*g* = 117 C.); die neutralen Terzen (*g*—$\overset{+}{b}$ = 358, $\overset{+}{b}$—*d* = 350, *c*—$\overset{+}{es}$ = 344, $\overset{+}{es}$—*g* = 349 C.); rein sind die Quinten g_0—d_1 (708), *as*—*es* (702) — und infolgedessen die Quarte d_1—g_1 —, die Quarte $\overset{+}{b}$—$\overset{+}{es}$ (494), die großen Terzen *as*—*c* (384) und *d*—*fis* (376) und die kleinen Terzen *c*—*es* (318) und *es*—$\bar{g}$ (314).

Es wurden von dieser Melodie sämtliche meßbaren Tonhöhen bestimmt. In der folgenden Tabelle sind die in der Melodie wirklich vorkommenden Intervalle zu Mittelwerten zusammengefaßt, und zwar als »Halbton« alle Werte unter 125 C., als »Dreivierteltton« die Werte von 125—175 C., als »Ganzton« die Werte von 175—225 c usf.[1]). Die zweite Zahlenkolumne gibt das Gewicht (Anzahl der zu dem Mittel vereinigten Einzelwerte), die dritte die mittlere Variation (Mittel der Abweichungen der Einzelwerte vom Mittel).

	Mittel	Gewicht	M. V.
Halbton	102·9	17	14·6
Dreivierteltton	147·4	7	12·7
Ganzton	190·5	6	6·9
Übermäßiger Ganzton	238·5	6	13·3
Kleine Terz	289·0	4	6·0
Neutrale Terz	347·7	18	9·1
Große Terz	395·8	4	13·2
Verminderte Quarte	456·7	3	8·4
Quarte	504·7	3	13·8
Neutrale Sexte	835·0	1	—

Was hauptsächlich auffällt, ist die überwiegende Frequenz der neutralen Terz; der relativ sehr geringe Wert von M. V. zeigt, daß gerade dieses Intervall besonders konstant intoniert wurde.

Rhythmus. Das Lied ist außerordentlich frei in Rhythmus und Tempo; die Einteilung nach 3/4, gelegentlich mit 6/8 wechselnd, tut der Melodie verhältnismäßig am wenigsten Zwang an. Doch wird der Leser die Metronombezeichnungen genau berücksichtigen müssen, um eine halbwegs richtige Vorstellung vom Original zu bekommen.
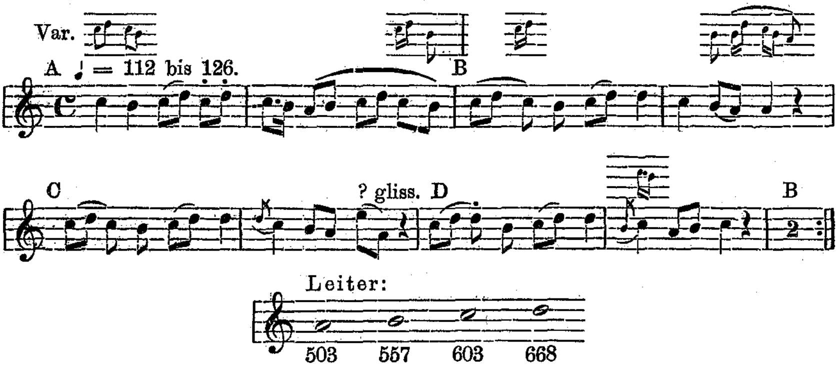
Aufbau. Die einzelnen Teile beginnen alle (mit Ausnahme von D) mit einem aufwärtsheulenden Glissando (im Notentext mit ʓ bezeichnet). Vom Hauptton (g_1) ausgehend, senkt sich die Melodie meist zu dessen tieferer Oktave (g_0) hinab; einmal (D) erreicht sie nur die Unterquarte, doch ist als eigentlicher Teilschluß wohl erst die nächste Fermate (vor F) anzusehen[2]). Nur der erste,

1) Die oben angeführten Zahlen beziehen sich dagegen wie immer auf die Intervalle der aus den Schwingungszahlen direkt errechneten Leiter.
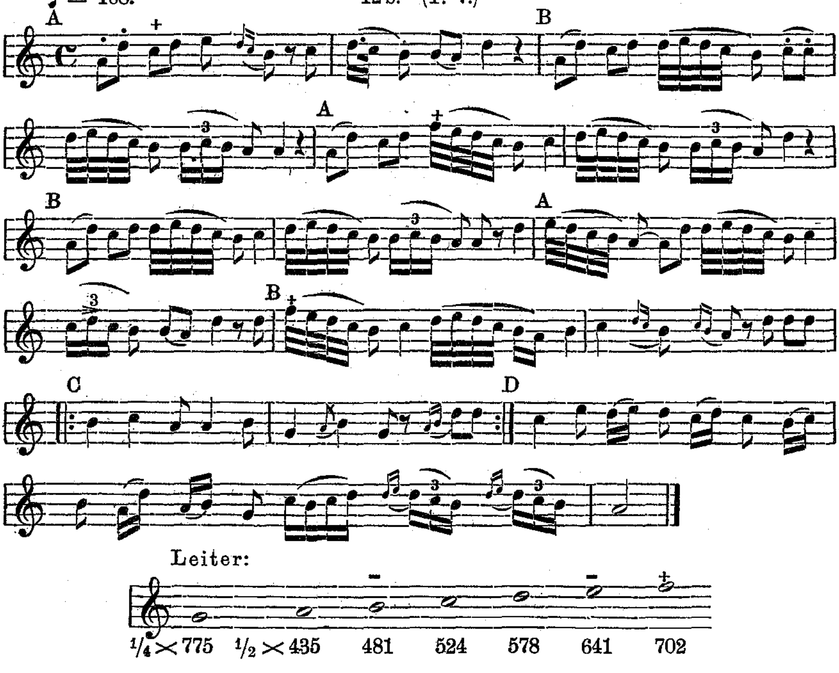
2) Ein ähnlicher Halbschluß findet sich auch im 5. Takte von C und könnte auch im 3. Takte von A angenommen werden.

einleitende Teil (A) bleibt in der hohen Tonlage und schließt auf g_1. — Der Eindruck des Rhapsodischen wird außer durch die Freiheit des Rhythmus und Tempo auch durch die schwankende, durch zahlreiche Melismen ausgezeichnete, Melodieführung hervorgerufen. Nur bei E nimmt die Melodie für einen Augenblick straffere Formen an.

12a. (T. 3.)



♩ = 108. 12b. (T. 7.)



Bauchtanzlied: »*ho*, *ho*, *sokrána*, hoho, sie ist betrunken«. Refrain: »*cjúm chramamek ja pnéja*, heute liebe ich Dich, Mädchen.« Sehr bekanntes,

überall in Tunis verbreitetes Lied. a. Gesungen von Hanifa. b. Auf der Fhal gespielt von Sala.

Tonsystem. Die Intervalle in beiden Stücken stimmen mit überraschender Genauigkeit überein. Die vollständige Leiter, wie sie dem zweiten Stück zugrunde liegt, stellt sich dar als ein System von zwei gleichen, verbundenen Tetrachorden. Jedes Tetrachord besteht aus einem von zwei Ganztönen eingeschlossenen Dreiviertelton (142 C.). Der Ganzton (174 C.) ist etwas kleiner, als der reine kleine Ganzton (182 C.). Der Dreiviertelton ergänzt den Ganzton zur reinen kleinen Terz (316 C.), die jedenfalls intendiert ist; die Quarten sind in diesem System um ein Geringes zu klein (490 C. statt 498 C.); an einer Stelle findet sich eine neutrale Terz ($2 \times 174 = 348$ C., *c*—*ē*). Ich gebe diese Verhältnisse der bequemeren Übersicht halber in Tabellenform.

		a		h̄		c		d		ē		f		g
Schwingungszahlen	T 3	503		557		603		668						
	T 7	503		556		606		668		741		812		896
Intervalle in Cents	T 3		176		137		178							
	T 7		174		148		170		180		157		171	
	Konjektur		174		142		174		174		142		174	
	rein		182		134		182		182		134		182	
Summen in Cents	T 3	0		176		313		491						
	T 7	0		174		322		492		672		829		1000
	Konjektur	0		174		316		490		664		806		980
	rein	0		182		316		498		680		814		996
Verhältnisse				9 : 10		5 : 6		3 : 4		27 : 40		5 : 8		9 : 16

In unserer melodischen Auffassung erscheinen die Dreivierteltöne bald als Halb-, bald als Ganztöne; so fassen wir (in 12b) das *f* — das dynamisch akzentuiert ist — als *fis*, das *c* gelegentlich als *cis* auf.

Rhythmus. Die Melodie bietet keinerlei Schwierigkeit für die Rhythmisierung. Das Fhalstück wäre wohl besser als $^2/_4$ zu bezeichnen; ich habe nur der Analogie mit 12a wegen die $^4/_4$-Einteilung beibehalten. Hanifa sang auch diese Melodie etwas accelerando.
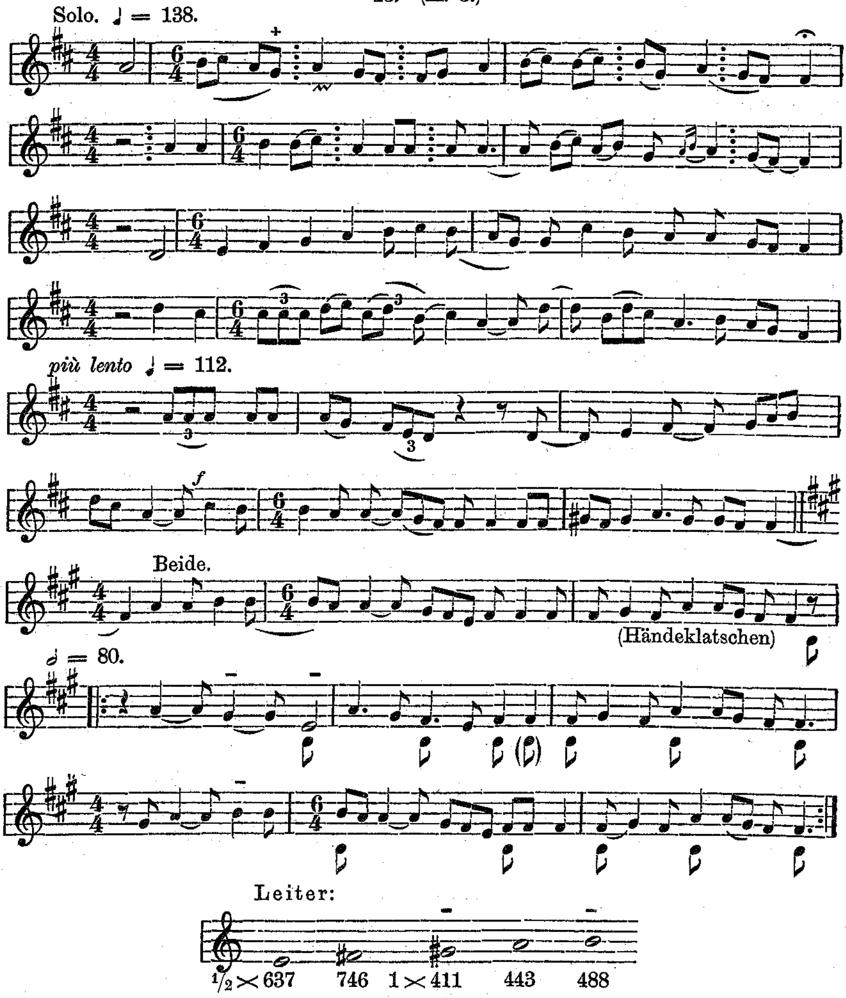
Aufbau. Die Melodie in der ersten Form besteht aus kurzen, zweitaktigen Teilen, die sich bloß durch ihren Abschluß unterscheiden; einer derselben (C) schließt mit einem Glissando, wie man es in orientalischen Melodien öfters findet[1]). Die Anordnung der Teile, in der sich der Sänger wohl einige Freiheit gestatten kann, ist folgende:

A, B, C, D, B;
A, B, D, C, D, B;
A, B, D, C, A, B, B;
A, B, D, B, A, B.

In der instrumentalen Form ist die Melodie durch viele Verzierungen umrankt. Von den beiden Teilen A und B, die mit kleinen Varianten dreimal wiederholt werden, schließt der eine regelmäßig auf *d* (eine Art Halbschluß?), der andre auf *a*, entsprechend unsern Schlüssen auf der Subdominante und Tonika. Es folgen dann zwei neue Motive, deren erstes bemerkenswert ist durch das Hinabsteigen zum *g*, während das zweite die Melodie wieder auf *a* zum Abschluß bringt. Der motivische Bau dieses Liedes zeigt besonders deutlich — ganz abgesehen von den tonalen Verhältnissen — die Verschiedenheit von europäischer Melodik.

1) S. S. 41 Anm. 4.

13. (H. 3.)



Liebeslied, gesungen von Manoubia und Aziza. Der Anfang ist vermutlich eine Variante der Melodie »*ho, ho sokrāna*«.

Auch das Tonsystem zeigt eine bemerkenswerte Analogie zu den beiden vorigen Stücken. Wir finden in dem Tetrachord *fis*—$\bar{h}$ wieder einen Dreivierteltón in der Mitte zweier (zu kleiner) Ganztöne; nur sind alle Intervalle etwas kleiner 168—130—168 C.). Das System entfernt sich noch mehr, als das vorige von der reinen Intonation und nähert sich einer Dreiviertelton-Temperatur. Das tiefe *e* ist sehr tief intoniert ($\bar{e}$—*gis* = 441 C.)[1]).
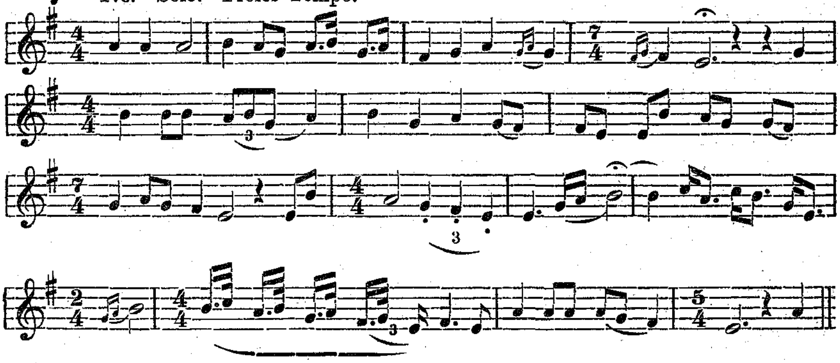
1) Die Messungen wurden am 2. Teil vorgenommen.

Rhythmus. Mit Ausnahme des letzten Teils (zwischen den Doppelstrichen) ist dieses Lied sehr schwankend im Rhythmus; die taktliche Gliederung gibt die tatsächlichen Verhältnisse nur angenähert wieder. Der letzte Teil zerfällt in zwei analoge Gruppen von je 3 Takten mit einer Verkürzung im 4. Takt. Auch die Verteilung der dynamischen Akzente (Händeklatschen) ist eigentümlich: sie fallen stets auf das 3. und 5. Viertel im zweiten, und auf das 1., 3. und 6. Viertel im dritten Takt der Gruppe; gelegentlich werden auch die letzten Viertel des ersten und zweiten Taktes, sowie das erste Viertel des zweiten Taktes betont.
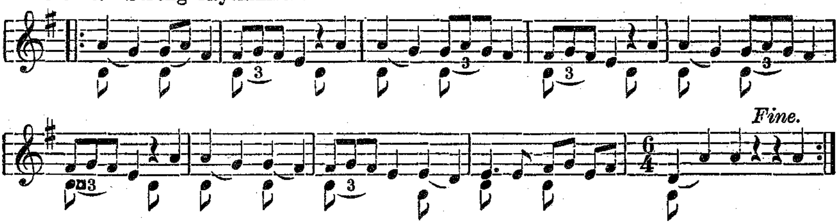
Aufbau. Der erste, von der Solostimme gesungene Teil gleicht einem freien Präludium, das erst beim Hinzutritt der zweiten Stimme feste Formen gewinnt. Der zweite (Ensemble-) Teil besteht aus zwei analog gebauten Perioden (s. o.) und wird endlos wiederholt.

14a. (H. 2.)

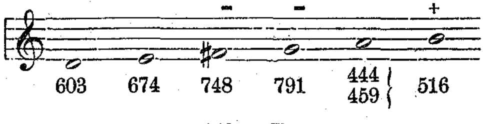
♩ = 176. Solo. Freies Tempo.



Beide. Streng rhythmisch.
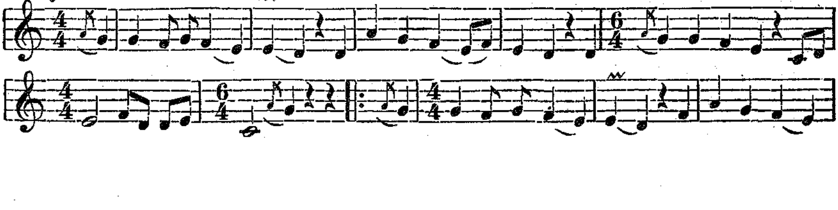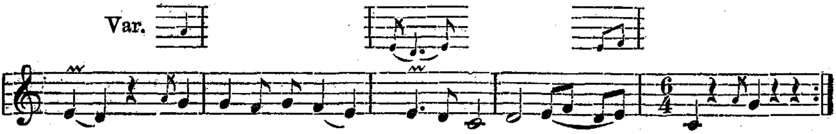


Leiter:



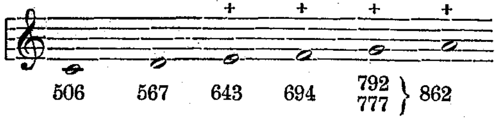
14b. (T. 8.)

♩ = 126.





Leiter:



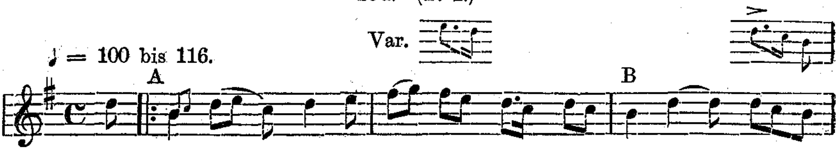
a. Als »religiöser Gesang« bezeichnet; gesungen von Aïchucha und Sassia. b. Melodie des Liedes: »*benabé ja mă*, liebe Mutter, sag's dem Vater, ich will nicht einen alten Mann heiraten«. Auf der Fhal gespielt von Sala. — Die Angabe der beiden Frauen war offenbar falsch und nur durch unsern Wunsch, ein Kultlied zu hören, veranlaßt. In den arabischen Mittelmeerländern überwiegen heute die Liebeslieder [1]); vielleicht hatten die Frauen überhaupt nur solche im Gedächtnis.
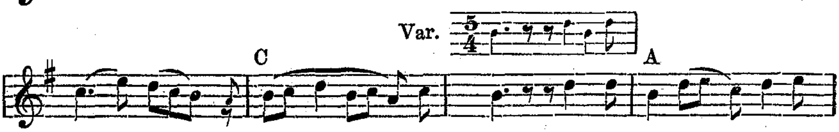
Tonsystem. Bemerkenswert ist in beiden Stücken die schwankende Intonation von *a* bezw. *g* (*g*—*a* = 197 bis 257 C.; *f*—*g* = 195 bis 227 C.); die Terz *fis*—*a* (bzw. *e*—*g*) ist bald klein, bald neutral. Die Intervalle auf der Fhal sind im allgemeinen größer, als die gesungenen. In b. findet sich (*d*—*g*) wieder das Tetrachord mit dem Dreivierteltonin der Mitte.

Rhythmus. Der erste Teil des gesungenen Liedes (Solo) ist ein freies Rubato mit mehreren fermatenähnlichen Verlängerungen. Bei Hinzutritt der zweiten Stimme wird der Rhythmus streng, mit dynamischen Akzenten (Händeklatschen) auf jedem zweiten Viertel [2]). Auch das Fhalstück ist streng rhythmisch.

Aufbau. Die Melodie, im Gesangstück durch eine Art Rezitativ eingeleitet (vgl. Nr. 13), wiederholt mehrmals ein einfaches, auf der absteigenden Leiter aufgebautes Motiv, das bei der zweiten Stufe stehen bleibt; erst die letzte Wiederholung bringt es auf dem Grundton zum Abschluß.
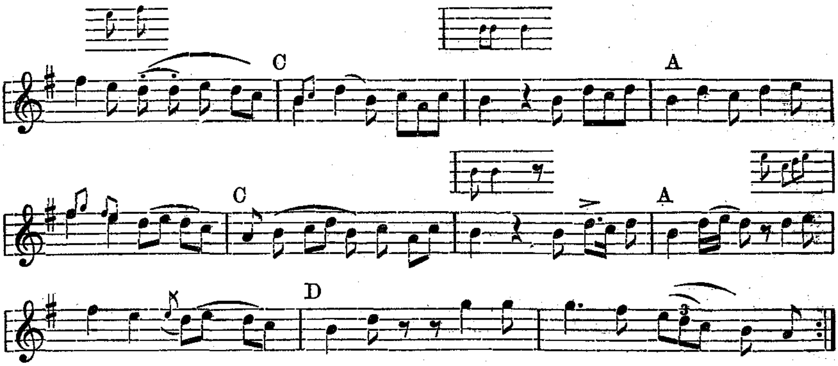
15a. (T. 2.)



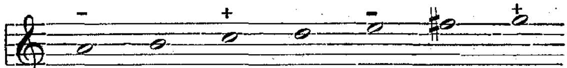


1) Vgl. Rouanet. l. c.

2) Ich hatte den Rhythmus des Duetts zuerst so aufgefaßt, daß die Akzente auf die schlechten Taktteile fielen; offenbar hatte die Ähnlichkeit mit dem 2. Teil von Mozarts »Ah, vous dirai-je maman«-Variationen mir diese Auffassung aufgezwängt. Die Phrasierung der Fhalmelodie ließ aber keinen Zweifel, daß die umgekehrte Akzentuierung gemeint ist.
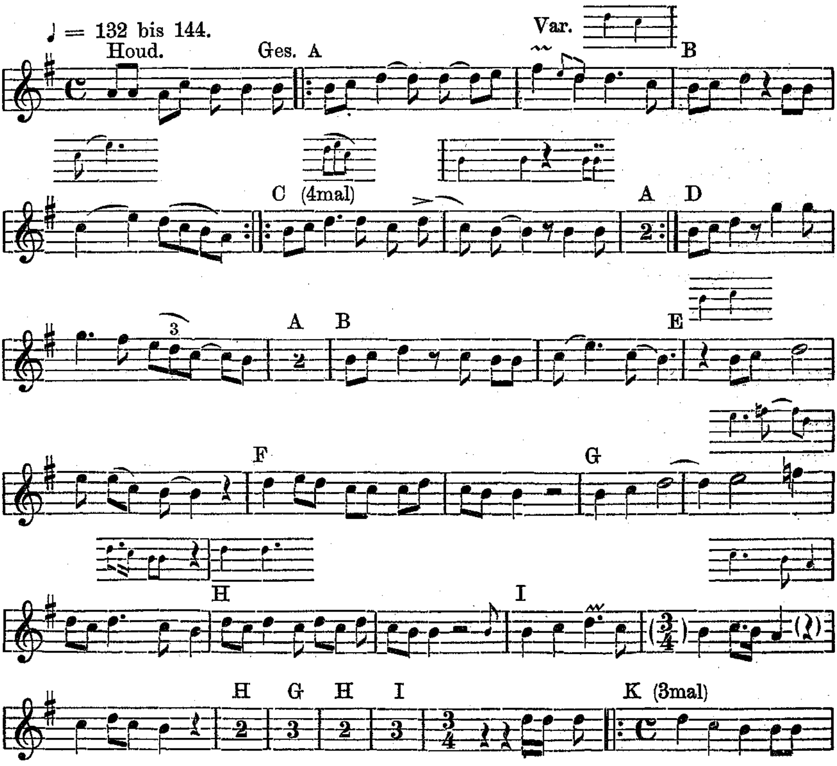


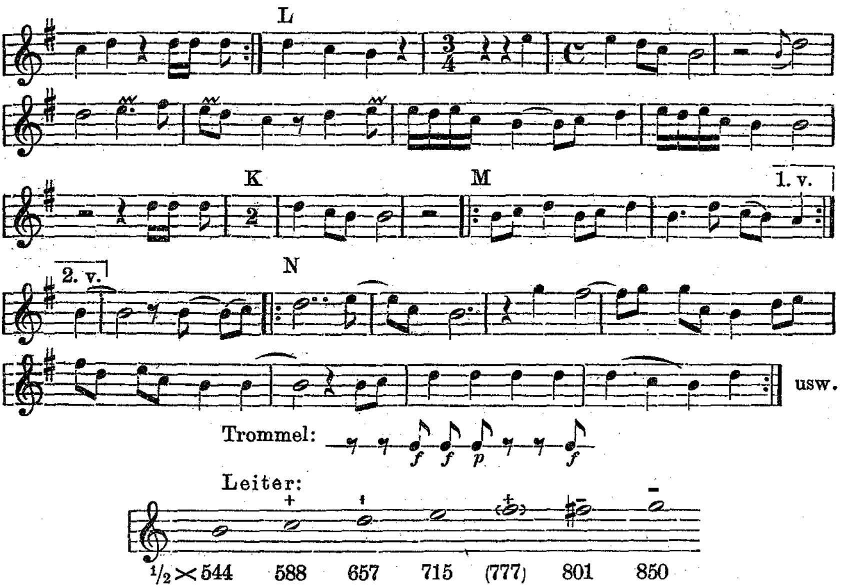
Leiter:



$^1/_2 \times$ 435 502 542 604 657 758 818

15b. (H. 7.)





a. Arabisches Lied: »*Ben el birsim u ben el chas*, zwischen Gras und zwischen Kräutern« (Refrain)[1]. Gesungen von Hanifa. b. Dieselbe Melodie, als »Tafelmusik oder Marsch des Bey« bezeichnet, von Messika gesungen und auf der Houd, von Manoubia auf der Darbuka begleitet.

Tonsystem. Mit auffallender Übereinstimmung sind in beiden Aufnahmen die Schritte h—$\overset{+}{c}$ (133 bzw. 135 C.) und d—$\bar{e}$ (beide Male 146 C.) intoniert. *Fis*—$\overset{+}{g}$ intonierte Hanifa (entsprechend h—$\overset{+}{c}$) als zu großen (132 C.), Messika als reinen Halbton; auch $\bar{a}$—h und $\bar{e}$—*fis* nahm Hanifa erheblich zu groß (247 C.). Die Terz h—$\overset{+}{d}$ ist bei b. neutral (343 C.), bei a. fast rein (320 C.); die Terz c—e in beiden Stücken neutral (333 bzw. 354 C.). Die Terzen $\bar{a}$—$\overset{+}{c}$ und $\bar{e}$—$\overset{+}{g}$ in a. sind infolge der eigentümlichen Intonation in Wirklichkeit nicht kleine, sondern große (380 C.), worauf in der Notierung aus praktischen Gründen keine Rücksicht genommen werden konnte. Auch die Quarten h—$\bar{e}$ und d—$\overset{+}{g}$ sind entsprechend unrein. Bemerkenswert ist die genaue Übereinstimmung der neutralen Terzen h—$\overset{+}{d}$ und $\overset{+}{d}$—*fis* (beide 343 C.) in b., sowie die Distanzgleichheit der Dreivierteltonschritte $\overset{+}{d}$—e und e—$\overset{+}{f}$ (bei G, 145 C.). Es hat den Anschein, als ob bei diesen dem europäischen Tonsystem fremden Schritten das Distanz- an Stelle des Konsonanzgefühls wirksam gewesen wäre.

Rhythmus. Der Anfang der Melodie (a) täuscht einen $^3/_8$ Takt vor und erschwerte die rhythmische Auffasssung; indes ließen die Betrachtung des Ganzen und die Vergleichung mit b. keinen Zweifel über die Gliederung
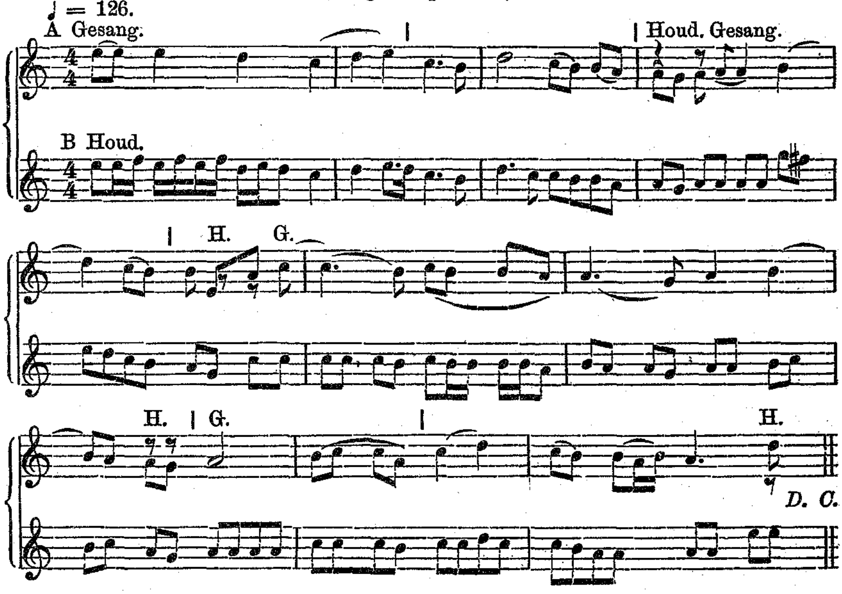
1) Der Anfang des Textes lautet: »mein Freund, du bist heute verschwunden«.

nach $^4/_4$ bestehen. Die Trommel akzentuiert die schwächsten Achtel (4 und 8), außerdem das 3. und (schwach) das 5. Achtel. Der dynamische Akzent unterstützt also nicht, sondern kontrapunktiert den melodischen. Das Tempo steigert sich etwas im Verlauf des Stückes.

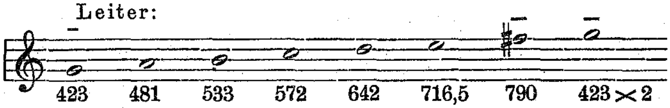
Aufbau. Die Melodie besteht aus 4 Phrasen, die in wechselnder Verbindung sich beständig wiederholen (Umfang a_1—g_2). In der zweiten Variante folgt dem Hauptteil (von E an) eine Art freierer Phantasie, die die gegebenen melodischen Phrasen ausspinnt und variiert.

16. (H. 12.)

(Vergleichspartitur.)



Leiter:
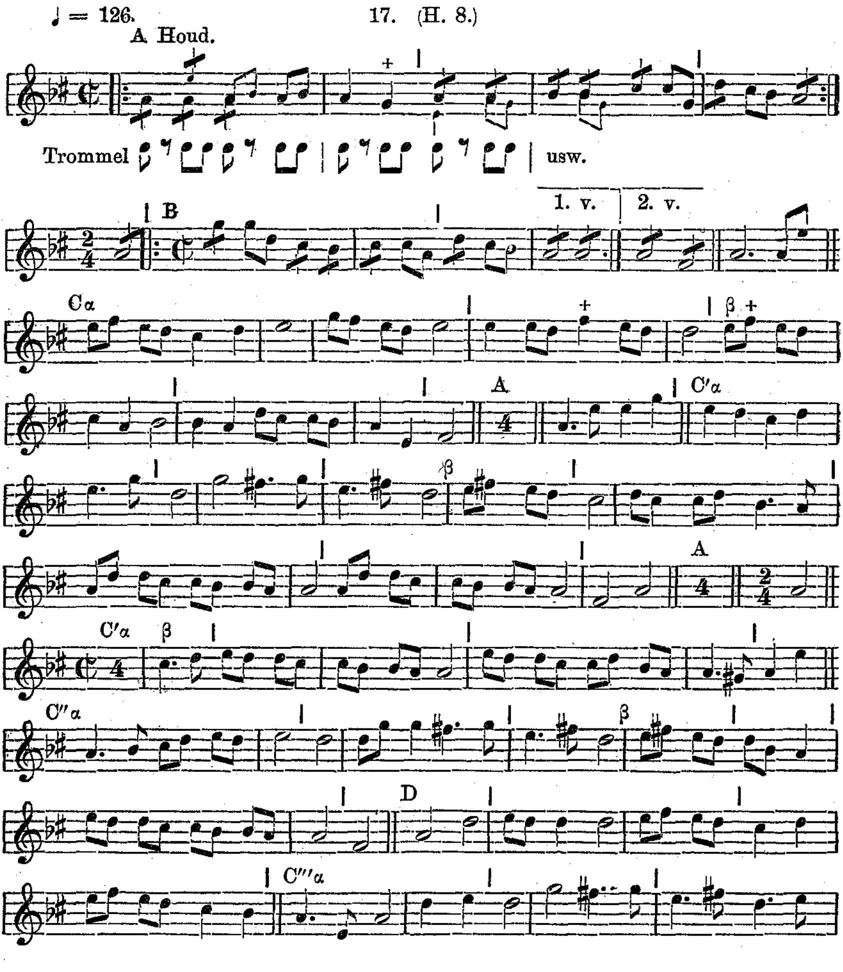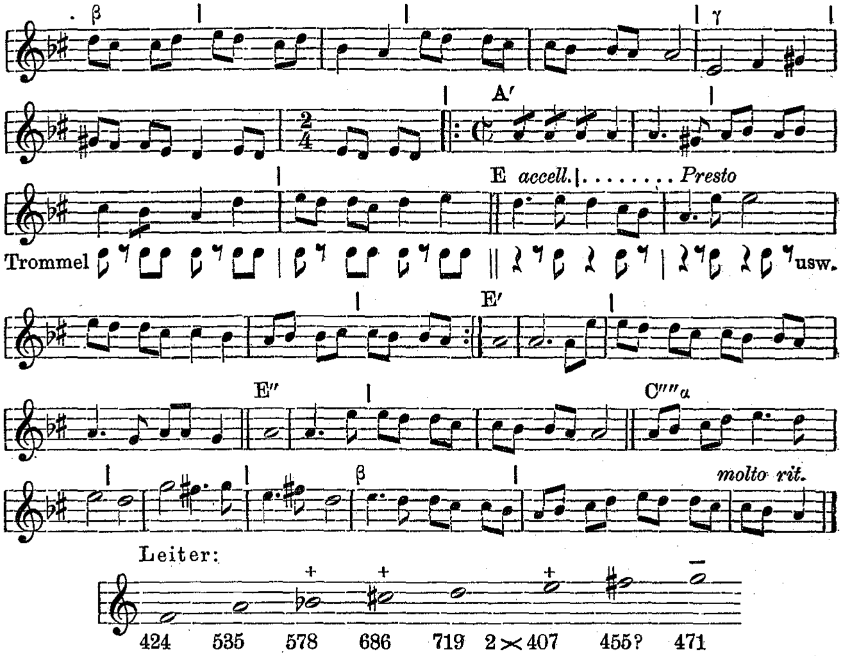


Als »Schlafmusik des Bey« bezeichnet; zur Houd gesungen von Messika.

Tonsystem. Die Intonation der Gesangsteile stimmt genau mit derjenigen der Instrumentalteile überein, wie dies bei einer unisonen Begleitung ja zu erwarten ist. Sehr genau stimmt auch die Oktave (g_0—g_1). Das *fis* (nur auf der Laute) ist neutrale Sexte (859 C.) von *a* (bzw. neutrale Terz, 359 C., von *d*); der Schritt g_1—a_1 ist sehr groß (222 C.); die übrigen Intervalle nähern sich, auf *a* bezogen, der temperierten Leiter.

Rhythmus. Die Gliederung nach $^4/_4$, der sich die Melodie am besten fügt, ist durch die Phrasierung — Synkopen, Legatos — sehr verschleiert; jede andere Rhythmisierung, die vielleicht einzelnen Stellen besser entsprochen hätte, erwies sich als undurchführbar.

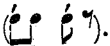
Aufbau. Der eigentlichen Melodie geht eine kurze, ganz freie Instrumentaleinleitung voraus; die Lautenbegleitung geht stets unisono mit der Gesangsmelodie (A) und tritt nur, wenn diese pausiert, selbständig hervor. Die Zwischenspiele (B) wiederholen die Gesangsmelodie in einer dem Charakter des Saiteninstruments angepaßten Form. Begleiteter Gesang und Lautensolo wechseln so beständig ab — das Phonogramm weist 4 Wiederholungen auf; um die beiden Formen leichter vergleichbar zu machen, wurden sie in Partiturform übereinander notiert. Die Melodie zerfällt in 4 (ungleich lange) Abschnitte, von denen der zweite auf der Sekunde, die übrigen auf dem Hauptton schließen. Der letzten Wiederholung folgt ein instrumentales Nachspiel, das im Phonogramm leider zu undeutlich ist, um wiedergegeben zu werden. Bemerkenswert ist, daß die Melodie des Nachspiels sich in der sog. Zigeunerleiter (*a—b—cis—d—e—f*) bewegt.





Ebenfalls als »*Marche du Bey*« bezeichnet; von Messika auf der Houd gespielt (Darbuka: Manoubia).

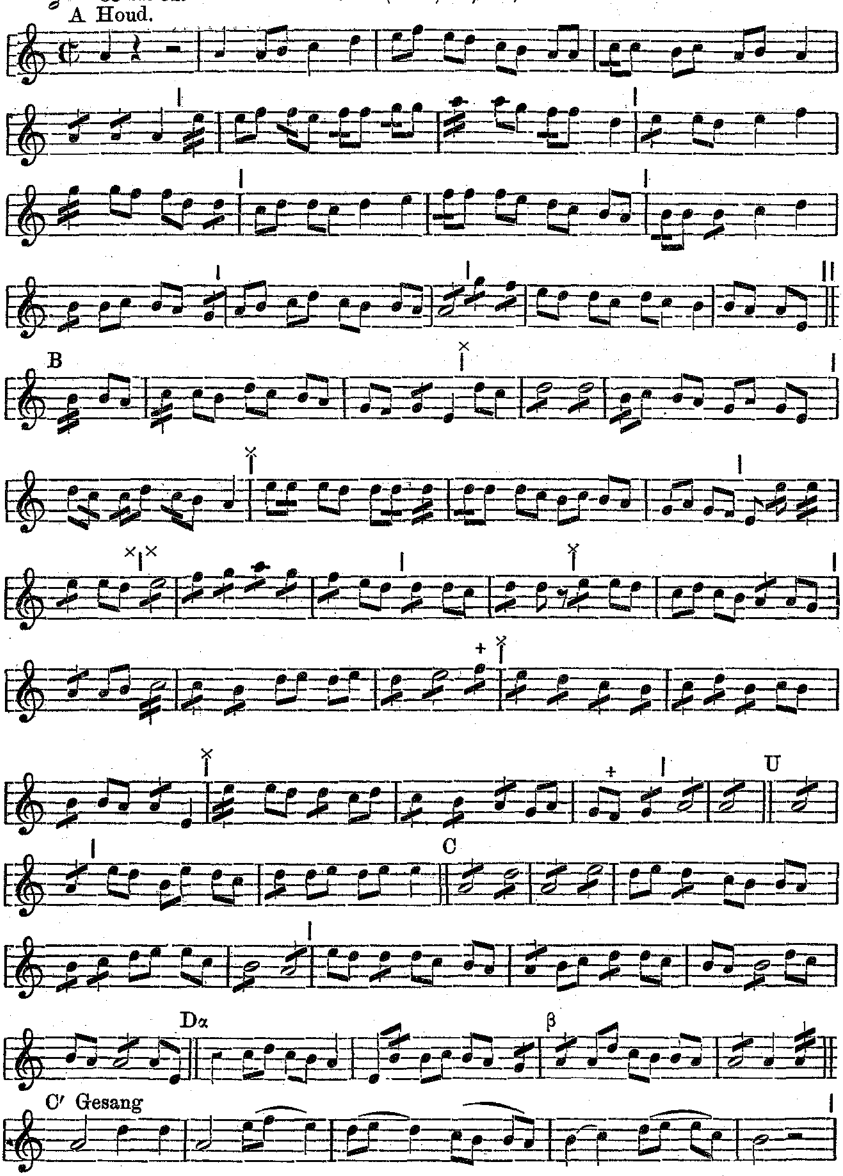
Tonsystem. Die Messung war durch das kurze Pizzicato der Laute sehr erschwert. Die Tonreihe entspricht der sog. Zigeunerleiter, mit einem übermäßigen Sekundschritt zwischen der 2. und 3. Stufe. Über die Intervalle ist nichts besonderes zu bemerken; sie sind in bezug auf a_1 alle etwas zu hoch intoniert.
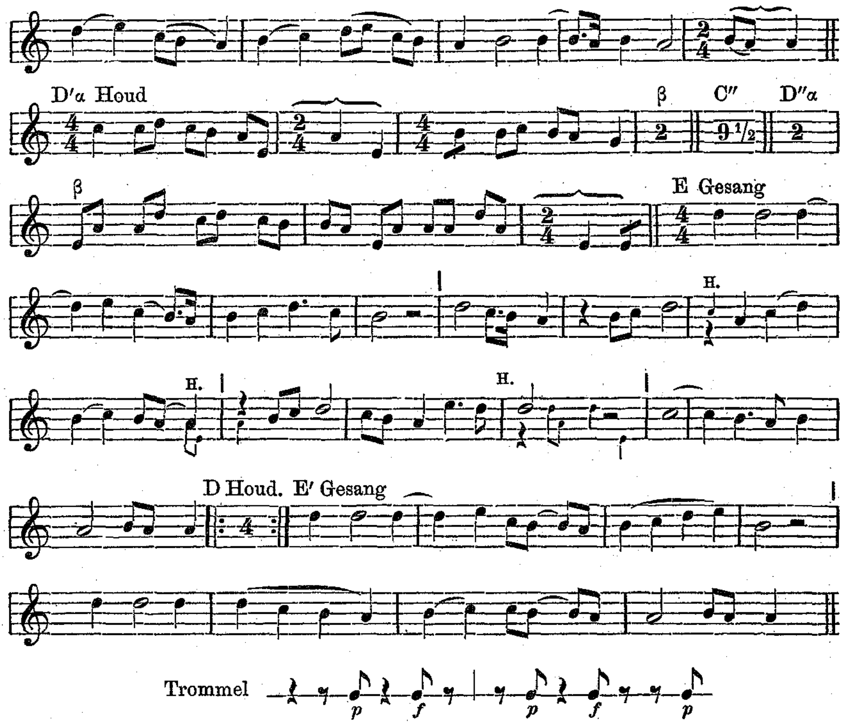
Rhythmus. Die eingeschobenen $^2/_4$ Takte erklären sich als fermatenartige Verlängerungen. Der sehr einfache Trommelrhythmus nimmt bei E, wo sich das Tempo schnell bis zum Presto steigert, eine neue, vielleicht als elliptisch aufzufassende Form an. Bei E′ rief Messika sich selbst mehrmals »yárabák« (= bravo!) zu; die Silben fielen immer mit den drei ersten Achteln jedes Halbtaktes zusammen ().

Aufbau. Wir können zwei Hauptteile, A und C unterscheiden, von denen der erste, stets 4-taktig, den Hauptton (a_1) umspielt; das erste Motiv des anderen Hauptteils (C α) charakterisiert sich durch seine höhere Lage, das zweite Motiv (C β) leitet zum Hauptton zurück. Dieser Teil wird bei den Wiederholungen mannigfach variiert: in dem ersten, stets 4-taktigen, Motiv (α) wechselt namentlich der Anfang; im zweiten (β) wird die Rückleitung von der Oberquarte zum Hauptton, unbekümmert um rhythmische Verschiebungen (z. B. in C′β) verschiedentlich wiederholt; einmal (C‴γ) erscheint das Motiv auf die Unterquarte des Hauptons transponiert. Die übrigen Teile bringen motivisch kaum Neues: E läßt sich als freiere (verkürzte) Variante von C auffassen, in B scheint C α mit dem Schluß von A

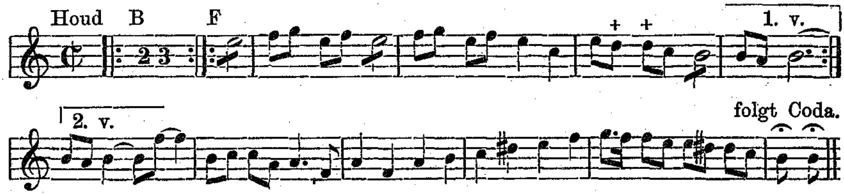
kombiniert und D (Umspielung der Oberquarte) ist wohl auch eine Paraphrase von C α. Wer sich die Mühe nimmt, die architektonischen Details dieser Melodie genauer zu studieren, wird noch manche Feinheiten entdecken, die Zeugnis ablegen von der hohen Kunstfertigkeit ihres Urhebers.

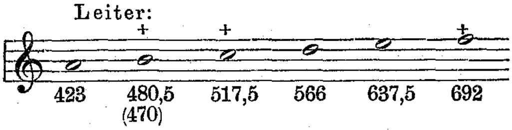
𝅗𝅥 = 88 bis 92. 18a. (H. 6, 10, 11.)





18b. (H. 9.)





»*Marche du Bey*« (Empfangs- und Tafelmusik). Von diesem Stück wurden drei Aufnahmen gemacht: das erste Mal sang Messika und begleitete sich auf der Houd, Manoubia schlug dazu die Darbuka und Aïchoucha das Tar; das zweite Mal blieben die Schlaginstrumente weg und das dritte Mal wurde die Houdbegleitung allein aufgenommen.

Tonsystem. Die Intonation entspricht sehr genau der (schottischen)

Sackpfeifenleiter (0—221—349—504—709—851 C. im Mittel)[1]; nur der erste Ganztonschritt (*a*—*h*) ist sehr groß genommen. Die Quarte wurde etwas schwankend intoniert (480 bis 516 C.).

Rhythmus. Die rhythmische Gliederung ist durch den begleitenden Trommelrhythmus vollkommen sichergestellt. Dieser besteht aus einer Periode von 16 Achteln, von denen das 7. und 12. stark betont sind (Schläge mit der rechten Hand in der Mitte der Trommel), das 4., 10. und 16. schwächer betont (mit der rechten Hand am Rande der Trommel); außerdem erscheinen hie und da noch ganz schwache Akzente unregelmäßig auf verschiedenen Achteln (mit der Linken am Rande). Der überzählige Halbtakt (am Schluß von C′) wird später durch zwei eingeschobene Viertel (in D′) wieder kompensiert; der Trommelrhythmus geht indessen unbekümmert weiter: es erscheinen daher in D′ (und D″) ganz andere Takteile dynamisch akzentuiert, als in D. Ähnlich verhält sich E zu C (und C′): der 2.—4. Takt von E entspricht melodisch dem 3.—5. Takt von C; auch hierauf nehmen die Trommelschläge keine Rücksicht.
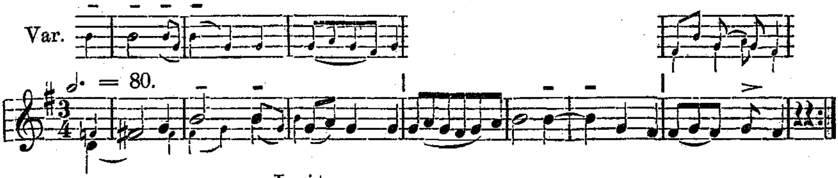
Aufbau. Über den sehr kunstvollen Aufbau dieses Stückes orientiert uns die Vergleichung der verschiedenen Phonogramme. In der zweiten Aufnahme setzt nach einem kurzen, ganz freien Lautenpräludium gleich der Gesang ein (C′); das Zwischenspiel (D), in dem der eingeschobene $^2/_4$ Takt diesmal fehlt, wird zweimal wiederholt. Der übrige Verlauf des Stückes ist ganz so, wie in dem ersten Phonogramm; nur nahm Messika von E an ein schnelleres Tempo. — Die dritte Aufnahme (Houd allein) beginnt gleich mit Teil B, der wiederholt wird; es folgt ein neues Motiv (F) und nach der Fermate auf *h* eine längere Coda[2], schneller im Tempo und sehr frei im Rhythmus. Wir werden demnach in der ersten Variante drei größere Abschnitte zu unterscheiden haben: ein Präludium A, eine Instrumentalmelodie B, die vielleicht einer anderen Komposition entnommen ist, und den Gesangteil C ff. Auch der feinere motivische Aufbau innerhalb der einzelnen Abschnitte verdient eine genauere Betrachtung. Nach dem in sich geschlossenen einleitenden Motiv (Takt 1—5) folgt eine zweitaktige, auf- und absteigende Phrase (analog Takt 2—3), die sich fünfmal auf verschiedenen Stufen wiederholt: eine Art melodischer Sequenz (das letzte Mal verkürzt). Ein absteigendes Motiv, das fast den ganzen Umfang der Melodie durchläuft (g_2—e_1), bildet den Übergang zum zweiten Teil, der sich hauptsächlich auf dieses Motiv (bei $\overset{\times}{|}$) aufbaut; auch das Motiv der Sequenz erscheint noch einmal (bei $\overset{\times\times}{|}$). Nach einer kurzen Überleitung (U) bringt die Laute die Gesangsmelodie (C) und das Zwischenspiel (D). Alle Gesangteile sind im Aufbau und auch motivisch analog. Das Grundschema (2 Teile zu 4 Takten) gibt E′; in C erscheint am Anfang ein ganzer, am Schluß ein halber überzähliger Takt. In E folgt dem Hauptteil noch ein kürzerer Teil (von 2 × 3 Takten). — Die meisten Motive schließen auf *a* (Hauptton des ganzen Stückes) oder *e* (Oberquinte bzw. Unterquarte); einige (die ersten Motive aller Gesangteile) auf *h* (Sekunde), eines (3. Motiv in E) auf *d* (Oberquarte).

---

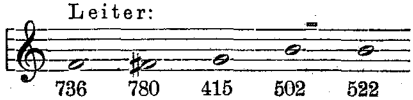
1) In der einen Aufnahme wurde der erste Ganztonschritt klein (181 C.) und auch die Terz sehr klein (295 C.) intoniert, wie in Nr. 16.

2) Dieser Teil kann leider nicht wiedergegeben werden, da das Phonogramm zu undeutlich ist, um eine sichere Niederschrift zu gestatten.

19. (T. 15.)



Leiter:
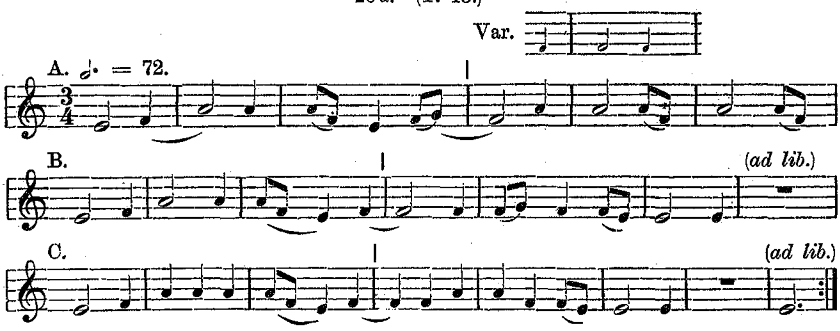


Altes Berberlied: »*mani nagúlik ma tun schischí wachtik*, ich sage dir, geh nicht allein«; gesungen von Mohamed.

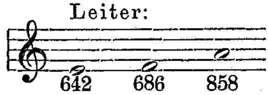
Tonsystem. $\bar{h}$ ist im allgemeinen als neutrale Terz (330 C.) von *g* intoniert; nur an einer Stelle (nach der Achtelfigur, die wie ein Anlauf wirkt) wird es zur großen Terz (398 C.) hinaufgetrieben.

Aufbau. Die Melodie zerfällt in zwei analoge 3-taktige Phrasen, an die sich noch eine kurze Kadenz knüpft.

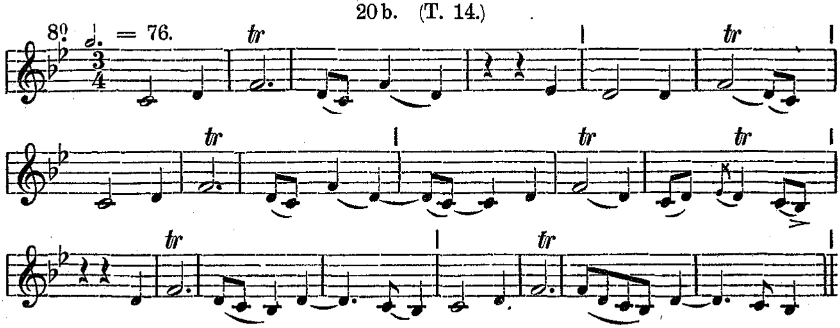
20a. (T. 13.)
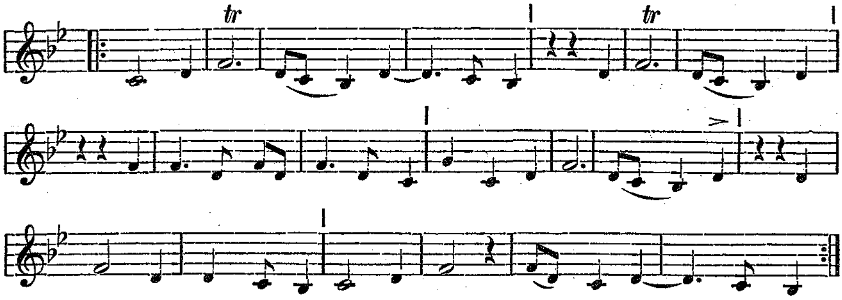


Leiter:

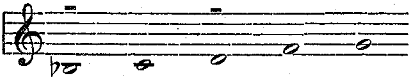


20b. (T. 14.)





Leiter:



451 516 565 692 778

Altes Berberlied: »*ja tir vrisch*, du Vogel kommst zu mir? ich schicke dich zu meiner Freundin«. Gesungen (a.) und auf der Gesba gespielt (b.) von Mohamed. Das Instrumentalstück wurde als »Begleitung« zu dem Liede bezeichnet, könnte aber in der vorliegenden Form kaum als solche dienen.

Tonsystem. Während die gesungene Melodie sich in reinen Intervallen (*e*—*f* = 115, *f*—*a* = 387 C.) bewegt, zeigt die Instrumentalmelodie neutrale Intervalle (*c*—$\bar{d}$ = 157, $\bar{d}$—*f* = 351 C.); $\bar{b}$—*c* ist ein übermäßiger Ganzton (233 C.), die Quinte *c*—*g* ist fast rein (711, rein 702 C.).

Aufbau. Die Melodie, der vorigen sehr ähnlich, baut sich aus einer einzigen kurzen Phrase auf, die, mit einigen Varianten, immer wieder wiederholt wird. In der Instrumentalform dehnt sich die Phrase bald über drei, bald über vier Takte aus und erscheint einmal auf zwei Takte verkürzt; in der gesungenen Melodie ist sie durchwegs dreitaktig; am Schluß von B und C wird einen Takt lang pausiert, vor der Wiederholung ein Auftakt eingeschoben (beides ad libitum).

III. Kritische Zusammenfassung.

1. Tonleitern.

Überblicken wir die im vorigen Abschnitt einzeln aufgeführten Tonreihen, so fällt vor allem die große Mannigfaltigkeit der verwendeten Intervalle auf. Man könnte zunächst geneigt sein, zufällige Intonationsschwankungen allein für diese Inkonstanz verantwortlich zu machen. Dann wären freilich alle Messungen überflüssig. Doch läßt sich m. E. auch eine minder pessimistische Auffassung durch eine Reihe von Argumenten stützen. Erstlich sei nochmals auf die schon oben (S. 5) erwähnten inneren Übereinstimmungen hingewiesen; zweitens ist die Zahl der in arabischer Musik verwendeten Tonreihen (worauf wir unten noch zurückkommen) tatsächlich sehr groß, so daß innerhalb einer verhältnismäßig kleinen Zahl von Melodien schon der Wahrscheinlichkeitsrechnung

nach eine größere Zahl verschiedener Gebrauchsleitern auftreten wird; ferner steht zu vermuten, daß außer den zufälligen auch konstante, psychologisch bedingte Abweichungen von den theoretisch »reinen« (d. h. dem arabischen Tonsystem entsprechenden) Intervallen auftreten werden. Auch wir kennen ja solche konstante Abweichungen in unserer Musik: die Erhöhung (»Verschärfung«) des Leittons, die Verkleinerung der »Mollterz« und die Vergrößerung der »Durterz« usw. [1]) Solche »charakteristische« Intonationen werden sich namentlich dort finden, wo ein ausgeprägtes Tonalitätsgefühl vorhanden ist; auch der Gang der Melodie mag die Intonation beeinflussen: so wird eine Quarte anders intoniert werden, wenn sie durch Zwischenstufen ausgefüllt ist, anders, wenn sie sprunghaft gebraucht wird, und in diesem Falle wieder anders aufsteigend als absteigend usw. Freilich sind diese Verhältnisse, die schon in unserer Musik noch keineswegs erschöpfend untersucht sind, in exotischer Musik noch viel schwieriger zu agnoszieren, zumal wenn das Tonsystem noch nicht sicher festgelegt ist. Gleichwohl wird man selbst in unseren tunesischen Melodien Beispiele finden, die wohl in dem angedeuteten Sinn ausgelegt werden dürfen, wie z. B. die auffallend enge Intonation der Halbtöne in den sog. Zigeunerleitern (Nr. 8, 17), die Intonation des *h* in Nr. 19, usw. Endlich wird man in nichtharmonischer Musik noch mit einem besonderen Faktor zu rechnen haben: dem Distanzprinzip, das sich neben dem Konsonanzprinzip geltend macht. Daß sich ein Gefühl für die Gleichheit geometrisch äquidistanter Stufen ausbilden kann, haben die Untersuchungen über die Tonsysteme der Siamesen [2]), Javanen [3]) und der Südseeinsulaner [4]) unzweideutig erwiesen. Ich halte es für höchst wahrscheinlich, daß es auch anderwärts, wenn auch nicht mit solcher Ausschließlichkeit, eine Rolle spielt. Für kleinere Tonschritte wird es, wie schon Helmholtz [5]) vermutete, auch bei uns maßgebend sein. Man wird für diese Ansicht bei genauerer Durchsicht der oben mitgeteilten Tonreihen zahlreiche Belege finden (z. B. die zu großen Ganztöne in 9, die zu kleinen Ganztöne in 13, die Fünfvierteltöne in 15 a, usw.). Man wird also, falls nicht Inkonstanz innerhalb einer Melodie, verwaschene Tongebung oder mangelhaftes Unisono vorliegt, mit der bequemen Behauptung »zufäl-

1) Vgl. Stumpf und Meyer, Maßbestimmungen über die Reinheit konsonanter Intervalle, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft Heft 2. Auch auf rhythmischem Gebiet finden sich solche konstante Abweichungen, wie z. B. die (unwillkürliche und unbewußte) Verlängerung dynamisch akzentuierter Noten.

2) C. Stumpf, Tonsystem und Musik der Siamesen, Beiträge Heft 3.

3) J. P. N. Land, die Tonkunst der Javanen, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V.

4) Die diesbezügliche Publikation befindet sich im Druck.

5) Lehre von den Tonempfindungen 4. Aufl. p. 423.

liger« [1]) Intonationsschwankungen vorsichtig sein müssen und lieber eine vorläufig konstatierte große Zahl von Intervallen und Tonreihen später restringieren, als durch aprioristische Annahmen feinere Differenzen von vornherein zu nivellieren.

Es ist nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse nicht möglich, eine empirisch fundierte arabische Materialleiter aufzustellen, aus der durch Auswahl bestimmter Stufen die einzelnen Gebrauchsleitern ableitbar wären. Immerhin möge die folgende Tabelle eine Übersicht über die in unseren Melodien wirklich vorkommenden Tonschritte und deren Frequenz geben; und zwar gibt die erste Hälfte der Tabelle die »diatonischen«, d. h. zwischen zwei benachbarten Leiterstufen liegenden, die zweite die »nichtdiatonischen«, d. h. mit Überspringung einer oder mehrerer zwischenliegender Leiterstufen gebrauchten Intervalle. Als Schema für die Gruppierung der Werte wurde die temperierte Vierteltonleiter (0, 50, 100, 150 usw. Cents) zugrundegelegt; es wurden also beispielsweise alle Werte zwischen 275 und 325 C. als »kleine«, alle Werte zwischen zwischen 325 und 375 C. als »neutrale« Terzen betrachtet und zu Mittelwerten vereinigt. Dieses Vorgehen ist insofern nicht ganz willkürlich, als eine Leiter zu 24 Stufen in der Oktave von den heutigen Arabern nach dem übereinstimmenden Zeugnis der modernen Musiktheoretiker als Materialleiter allgemein anerkannt wird[2]). Nur über die genaue Größe der Intervalle herrscht Uneinigkeit. Während Michael Meshaqa aus Damaskus seinem (um 1830 geschriebenen)[3]) System, das — wenigstens in Syrien — weite Verbreitung unter den praktischen Musikern gefunden haben soll[4]), eine gleichstufig temperierte Vierteltonleiter zugrunde legt, hält P. Collangettes[5]) auf Grund ausgedehnter Untersuchungen (und Messungen an Instrumenten) Intervalle für intendiert, die sich im wesentlichen an die von den mittelalterlichen Theoretikern überkommene Tradition halten; die Stufen weichen aber von der Temperatur so wenig ab[6]), daß wir jedenfalls annehmen dürfen, daß auch unsere Mittelwerte den psychologischen Tatbestand wenigstens annäherungsweise wiedergeben. Die Zahlen können aber nur zu einer vorläufigen Orientierung dienen.

1) Als »zufällig« wären Intonationen zu verstehen, bei denen die motorische Reaktion (Gesangs- oder Instrumentaltechnik) der akustischen Intention (Ton- oder Intervallvorstellung) unvollkommen genügt oder die letztere selbst undeutlich und daher stark variabel ist.

2) Collangettes, l. c. p. 411.

3) Vgl. Eli Smith, »*A treatise on Arabic Music*«, *Journal of the Amer. Oriental Soc.* I, pp. 171ff.

4) Parisot, *Report*, p. 21.

5) l. c. p. 419ff.

6) Die mittlere Abweichung beträgt 5 Cents, die größte (beim Tritonus) 12 Cents. Für homophone Vokalmusik fallen diese Beträge sicher in die Grenzen der zufälligen Schwankungen.

Gebrauchs-Intervalle.

	temp.	Diaton. Intervalle			Nichtdiaton. Intervalle		
		Mittel in Cents	Gewicht	M. V.	Mittel in Cents	Gewicht	M. V.
Viertelton	50	58·7	3	1·8			
Halbton	100	103·6	17	15			
Dreivierteltton	150	149	36	11			
Ganzton	200	199·4	36	11·8			
Fünfviertelton	250	242·7	12	11·5	245·5	4	11·5
kleine Terz	300	296	1	—	308·4	24	9
neutrale Terz	350	337·5	2	3·5	352·6	23	8·3
große Terz	400	413	1	—	390·3	12	11·4
—	450	—	—	—	448·6	8	8
Quarte	500	—	—	—	500·2	17	14·5
—	550	—	—	—	547·5	6	14·2
Triton	600	—	—	—	592·7	3	14·2
—	650	—	—	—	659·5	4	8·5
Quinte	700	—	—	—	691·7	3	11·6
—	750	—	—	—	735·3	6	8·3

Aus der Zusammenstellung geht hervor, daß Intervalle von der Größe eines Dreivierteltons ebenso häufig und ebenso genau intoniert werden, wie Ganztöne. Ebenso verhält es sich mit den neutralen im Vergleich zu den kleinen Terzen. Da mit zunehmender Intervallgröße die Frequenz stark abnimmt, ist oberhalb der Quarte ein Schluß auf die Intentionen der Musiker noch unsicherer. (Außer den in der Tabelle angeführten fanden sich noch folgende Intervalle je einmal: 777, 868, 978 C). Die Vierteltöne, über deren mutmaßliche Entstehungsursache oben schon einiges bemerkt ist, sind so spärlich vertreten, daß sie wohl kaum als solche gemeint sein dürften. Die oft gehörte Behauptung, die Araber »musizierten in Vierteltönen« ist also keinesfalls so zu verstehen, als ob ihre Musik chromatischer wäre, als die modern-europäische. Im Gegenteil: sogar der Gebrauch der Halbtöne tritt stark zurück und chromatische Gänge, in denen mehrere Halbtonschritte hintereinander folgen, finden sich nur ganz vereinzelt. (Vgl. S. 41.) Die sehr interessante und wichtige Frage, wie nun durch Auswahl einzelner Stufen aus dem gesamten Tonsystem die einzelnen arabischen Tonleitern gebildet werden, können wir hier nur ganz flüchtig berühren. Die bisherigen (modernen) Darstellungen dieses Kapitels der arabischen Musiktheorie[1]) fußen auf der erwähnten Abhandlung von Meshaqa und leiden, wie wohl auch das Original, an zahlreichen Unklarheiten und Inkongruenzen. Es hat den Anschein, als bezeichneten die Namen »rast, mahor, soba, duka, hjaz usw.« Begriffe, die weder unsern »Tonleitern«, noch unsern »Tonarten« oder »Moden« entsprechen, sondern viel komplexer als diese, eher den indischen Rāgas zu vergleichen wären, sich also kurz etwa als norma-

1) Namentlich Parisot, l. c.

tive Melodieschemata charakterisieren ließen[1]). Eine eingehende Begründung dieser Ansicht würde eine Abhandlung für sich erfordern und muß daher einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Ebensowenig kann vorderhand der Versuch gemacht werden, unsere Melodien bestimmten Typen zu subsumieren. Ich habe es daher auch grundsätzlich unterlassen, die Melodien auf »Haupttöne«, »Tonalität« usw. zu untersuchen. Daß sich, wie in aller Musik, bestimmte Töne als melodische Schwerpunkte auszeichnen, ist selbstverständlich; daß es unstatthaft, wo nicht unmöglich ist, homophone (bzw. heterophone) Musik nach europäischer Weise harmonisch-tonal zu interpretieren, ist schon wiederholt betont worden[2]) und wird auch durch unsere Melodien aufs Neue bestätigt. — Wir können uns also hier darauf beschränken, auf einige gutcharakterisierte Leitertypen, die schon bei der Analyse der Notenbeispiele erwähnt wurden, nochmals hinzuweisen. Als Normalleiter scheint, seit Zalzal's Zeiten (8. Jahrh. n. Chr.), bei den Arabern eine Tonreihe von der Form:

g		a		$\bar{h}$		c		d		$\bar{e}$		f		g
	200		150		150		200		150		150		200	
0		200		350		500		700		850		1000		1200

zu gelten; alle anderen Leitern werden aus dieser durch Alteration der Stufen abgeleitet. Diese, auch der schottischen Sackpfeife eigentümliche Skala, ist von Messika, dem Hauptmusiker der Berliner Truppe, ganz zweifellos intendiert, u. zw. sowohl auf der Sackpfeife, als auf der Laute und beim Gesang. Der Befund ist hier durch mehrfache Aufnahmen (auch an verschiedenen Tagen) gesichert. Ich stelle die beiden nur in bezug auf die Quinte wesentlich voneinander abweichenden Tonreihen, die aus den unter Nr. 6 und 18 vereinigten 6 Phonogrammen gewonnen sind, hier nochmals zusammen. (Die Intervalle sind diesmal auf den tiefsten, mit dem melodischen Hauptton zusammenfallenden Ton bezogen).

	a	h	$\overset{+}{c}$	d	$\overset{(-)}{e}$	$\overset{+}{f}$
Nr. 6.	0	220	361	518	668	868
Nr. 18.	0	221	349	516	709	851

Ähnliche Tonreihen, z. T. mit der großen Sexte an Stelle der neutralen, finden sich in Nr. 5, 9, 10 und 14 a.

Das sub Nr. 12 besprochene Dreivierteltontetrachord liegt auch den Leitern von 4, 7, 13 und 14b zugrunde und ist auch in 10 zu beobachten.

Zweimal (in Nr. 8 und 17) begegnen wir der sogen. »Zigeunerleiter«, die durch einen von zwei Halbtönen eingeschlossenen übermäßigen Sekundschritt charakterisiert ist. — Die Leitern der beiden Berberlieder (19, 20),

---

1) Vgl. Abraham und v. H., Phon. ind. Mel. S. 388ff.

2) Vgl. namentlich Sammelb. d. I. M. G. VII. I. 1905 S. 138ff.

die sich auch durch ihre Melodik scharf von den übrigen (arabischen) Stücken abheben, zeichnen sich durch einen großen Terzensprung aus — wenn diese Tonreihe überhaupt als »Leiter« im gewöhnlichen Sinne betrachtet werden darf.

2. Rhythmus.

In den tunesischen Melodien sind die zweiteiligen Rhythmen weitaus überwiegend. Überall, wo wir 4 Viertel zu einer Gruppe zusammengefaßt haben, wird man ebensogut einen $^2/_4$-Takt annehmen können; auch wo sich aus melodischen Rücksichten die Gliederung nach $^6/_4$ empfahl (Nr. 13), wäre eine Unterteilung nach $^2/_4$ möglich. Die Stücke, deren starkes Rubato die Rhythmisierung mehr oder minder willkürlich machte (Nr. 6, 10, 11, 13 Solo) kommen hier zunächst nicht in Betracht. Auch die beiden Berberlieder (19, 20), die einen klaren $^3/_4$-Takt zeigen, müssen ausscheiden. Wir finden dann $^3/_4$-Takte nur mehr in den Liedern 1, 3 und 4. Allein auch hier ist es sehr fraglich, ob unsre rein melodischen Kriterien folgende Rhythmisierung mit der Auffassung der Sänger übereinstimmt. In Nr. 4 hätten wir sogar eher Gruppen von zwei $^4/_4$-Takten angenommen und nur, wenn wir die Atempausen als maßgebend betrachten, erhalten wir Gruppen von 5 und 3 Vierteln. Solch komplizierte Einteilungen zeigen auch Nr. 1 ($3 + 3 + 3 + 2 = 11$ Viertel) und Nr. 3 ($5 + 3 + 5 = 13$ Viertel). In ähnlicher Weise werden wir Nr 9 ($5 + 5 + 2 = 12$ Viertel) auffassen, eventuell auch Nr. 2 ($4 + 4 + 4 + 4 + 5 = 21$) und Nr. 5 ($4 + 4 + 3$)[1]).

Die Zusammenfassung längerer Perioden zu einer Gruppe, verbunden mit großer Freiheit und Abwechslung der inneren Gliederung, ist in homophoner Musik leichter als in unsrer harmonischen und findet sich auch z. B. in indischen Melodien[2]). Durch die Freiheiten, die das einstimmige Musizieren gewährt, erklären sich auch die Verlängerungen und Verkürzungen, die wir so häufig in unseren Melodien finden, namentlich am Schluß einer Periode, wo Pausen nicht voll oder übermäßig ausgehalten werden; ferner die Einschiebungen (vgl. den $^2/_4$-Takt in Nr. 1, der wohl als Auftakt gedacht ist, und die $^2/_4$ in Nr. 18a); endlich Taktwechsel, wie $^4/_4$ zwischen $^6/_4$ (Nr. 13, 14b)[3]).
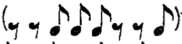
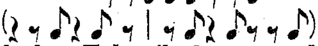
Die dynamischen Akzente stimmen zum Teil mit unseren Gewohnheiten überein. So werden in 14a alle guten Taktteile betont, ebenso

1) Analoga zu diesen Verhältnissen zeigen die arabischen Versmaße; die arabische Metrik ist übrigens von der musikalischen Rhythmik vollkommen unabhängig. Vgl. M. Hartmann, Metrum und Rhythmus, S. 30.

2) Abraham und v. Hornbostel, Phon. ind. Melodien.

3) Dieselben Eigentümlichkeiten finden sich ebenfalls in indischen und auch in alten europäischen (z. B. englischen) Volksmelodien; vgl. T. H. Yorke Trotter, *Regarding Rhythm*, Zeitschrift der IMG. VI. S. 465).

in 13; nur erscheint hier auch das letzte Achtel der ganzen Periode (von 12 Vierteln), der Auftakt, akzentuiert. Aber auch uns ist diese Hervorhebung des Auftaktes (infolge der Erwartungsspannung) nicht unbekannt. Der erste Trommelrhythmus in 17 betont (unter Annahme eines $^2/_4$-Taktes) die guten Taktteile (1 und 3) und den Auftakt (4) und läßt nur das schwächste Achtel (2) unbetont. Soweit wäre alles ganz einfach.

Wie aber sind die Trommelrhythmen in Nr. 15b (), im Schlußteil von 17 (), und gar in Nr. 18 () zu erklären? Hier sind bald gute, bald schlechte Taktteile betont und auch der Auftakt wird bald hervorgehoben, bald fallen gelassen. Ja, wie aus Nr. 18 unzweifelhaft hervorgeht, fallen die Trommelschläge bei den Wiederholungen desselben Melodieteiles gar nicht einmal auf dieselben Noten: der Trommelrhythmus geht ruhig weiter, während der Melodierhythmus sich um einen halben Takt verschiebt[1]). Offenbar sind beide voneinander völlig unabhängig.

Wir dürfen, glaube ich, in der Verquickung zweier selbständiger rhythmischer Motive ein vollständiges Analogon zu der kontrapunktischen Vereinigung verschiedener melodischer Motive suchen. Wenn wir die Polyphonie einer Fuge entwirren, so verteilen wir unsre Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Stimmen und hören ohne besondere Anstrengung bald hier, bald dort das Hauptthema auftauchen, dessen allgemeine Form (in der neueren Psychologie als »Gestaltqualität« bezeichnet) sich uns eingeprägt hat. Ebenso können mehrere rhythmische Motive »gleichzeitig« erfaßt werden. Die Gestaltqualität des Trommelrhythmus bleibt vielleicht mehr im Hintergrunde des Bewußtseins, ohne die Auffassung des Melodierhythmus zu stören. Im Gegenteil: das Gegeneinanderarbeiten beider bildet offenbar einen besonderen Reiz. Mehrere Umstände tragen überdies zur Erleichterung der Analyse bei. Einmal ist das rhythmische Gegenmotiv kurz und wiederholt sich beständig, wie ein basso ostinato[2]). Dann hebt es sich durch eine völlig andere Klangfarbe von der Gesangs- oder Instrumentalmelodie ab. Endlich darf man nicht vergessen, daß

1) Genau dieselbe Eigentümlichkeit fand ich neuerdings auch bei einer chinesischen Melodie.

2) Es scheint mir auch sehr wahrscheinlich, daß die Araber (und Inder) stereotype rhythmische Trommelmotive besitzen, die zu beliebigen Gesang- oder Instrumentalmelodien geklopft werden können und mit diesen nur bezüglich der Anzahl der Einheiten innerhalb einer Periode übereinzustimmen brauchen. Diese Trommelmotive (ind. tāla?) würden das Analogon der Rāgas auf rhythmischem Gebiet darstellen. Araber wie Inder besitzen außer Namen für die einzelnen rhythmischen Motive auch Solmisationssilben zu ihrer Darstellung. (Vgl. hierzu namentlich P. J. Thibault, (Thibaut?) *Le rhythme et la mesure dans la musique orientale*; Revue musicale, VI. 15. 1906. Die Notiz enthält zahlreiche Unklarheiten und Druckfehler und bleibt ohne die Ergänzungen in Rev. mus. VI. 16 S. 428f. überhaupt unverständlich.)

der Araber für rhythmische Feinheiten nicht nur eine viel größere persönliche, sondern auch eine Jahrhunderte alte phylogenetische Einübung voraushat[1]).

Die Schlaginstrumente spielen in der orientalischen Musik eine ungleich größere Rolle, als bei uns; begünstigt durch die ausschließliche Homophonie wurde der Rhythmus dasjenige Gebiet, auf dem sich die Erfindungsgabe besonders betätigen konnte. Die Behandlung der Trommel wurde zu einer fein-differenzierten Kunst ausgebildet, die der Virtuosität auf anderen Instrumenten nicht nachsteht. Akzente verschiedener Stärke und Klangfarbe (Rand, Mitte) konnten auf demselben Instrument miteinander wechseln, mehrere Trommeln konnten gleichzeitig verschiedene rhythmische Motive ausführen[2]). Kurz, es entstand eine rhythmische Polyphonie, zu der wir in Europa nur gelegentlich schwache Ansätze finden (z. B. in der Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts).

Wenn die musikalische Rhythmik und die Metrik der Araber sich auch unabhängig voneinander entwickelt haben, so dürfte doch die hohe Vollkommenheit, die beide selbst in ihren volkstümlichen Äußerungen erreicht haben, auf einerlei, vielleicht der Rasse eigentümliche Anlage zurückzuführen sein[3]).

Auch das Tempo rubato, dem wir in arabischen Melodien häufig begegnen (vgl. Nr. 6, 10, 11, 13), ist als Produkt eines hochdifferenzierten rhythmischen Gefühls zu verstehen. Hier herrscht Freiheit, aber nicht Willkür[4]). Es mag zunächst befremden, wenn wir gerade in Tanzmelodien freie Rhythmen finden; doch müssen wir uns gegenwärtig halten,

---

1) Eine Anekdote aus dem *Kitāb el-aghānī* berichtet, daß einstmals am Hofe des Khalifen Al-Mamoun (zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts) ein Sänger namens ʿAkid im Rhythmus *ramal* gesungen habe, während ein Lautenspieler ihn im Rhythmus *hazaj* begleitete. Der berühmte Musiker Jbrahim ibn Al-Mahdi fand an diesem Vortrag nichts auszusetzen, wohl aber sein Konkurrent, der Sänger Jshaq. (Barbier de Meynard, l. c. S. 337). Jedenfalls beweist die Erzählung, daß rhythmische Kontrapunktik bei den Arabern schon über 1000 Jahre in Übung ist.

2) Solche Trommelbegleitungen hörte Salvador Daniel in Algier (l. c. S. 51); er fand auch u. a. einen Trommelrhythmus von der Gliederung 2+4 oder 2+2+2 einem Melodierhythmus 3+3; einen Trommelrhythmus 3+3+2 einem Melodierhythmus von 8 gleichwertigen (?) Schlägen entgegengesetzt (S. 50). Er spricht auch, offenbar in demselben Sinn, wie wir von rhythmischem Kontrapunkt, von einer »harmonie rhythmique« (S 19). Sehr interessante Beispiele auch bei Loret, l. c. — In der Literatur werden auch spezielle Kompositionen für die Trommel erwähnt (vgl. Kiesewetter, l. c. S. 54).

3) »Man findet bei allen Arabern, die irgend ein Interesse für Poesie haben, und ihre Zahl ist sehr groß, ein außerordentlich fein entwickeltes Gefühl für Metrik und ich habe wiederholt beobachtet, daß Leute, bei denen ich kaum irgend welche Bildung, am allerwenigsten metrische Kenntnisse vermutete, wenn ich Lieder vortrug, ganz instinktmäßig sofort aufmerksam wurden, sobald im Metrum die geringste Störung vorkam«. (E. Sachau, Arabische Volkslieder aus Mesopotamien, Berlin, 1889).

4) Vgl. die Bemerkungen zu Nr. 10.

daß in Tunis Tanz wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise Bauchtanz bedeutet. Die Fußbewegungen treten in den Hintergrund gegenüber der Arm- und Körperbewegung; von einer Koinzidenz der Schritte mit den dynamischen Akzenten ist keine Rede. Vielleicht sind auch die Tanzbewegungen mehr durch die melodische Linie beeinflußt, als durch die rhythmische Gliederung[1]). Auch der Ausdruck des Affekts dürfte der Musik und der Tanzgebärde gemeinsam sein.

3. Aufbau.

Neben der rhythmischen Gliederung der kürzeren Einzelmotive — der Kleinrhythmik — verdient auch die Architektonik der größeren Melodieteile — die Großrhythmik — eine kurze Betrachtung. Die meisten der mitgeteilten Stücke sind Volkslieder und als solche sehr einfach gebaut. Ein kurzes Motiv, mit verschiedener Schlußbildung (Nr. 4) oder leichter Variation (Nr. 8) wiederholt, bildet die ganze Melodie; oder die Teile gliedern sich in symmetrische Taktgruppen (Nr. 2, 3, 7, 9). Diese kurzen Melodien werden, nach Art unserer Couplets, unzählige Male wiederholt (Nr. 3, 4, 5, 7, 8, 13^2, $14a^2$, 14b). Andere Stücke sind unserem Rondo vergleichbar: mehrere verschiedene, meist gleichlange Teile wechseln in bunter Reihe miteinander. Die Anordnung der Teile läßt häufig ihrerseits einen bestimmten Plan erkennen (Nr. 9, 12b, 15a), manchmal dagegen scheint sie dem Belieben des Vortragenden anheimgestellt (Nr. 1^1, 12a, 15b, 20a, 20b). Einem regelmäßig gebauten Abschnitt geht zuweilen ein frei rhapsodisch gestalteter voraus (Nr. 13, 14a) oder folgt ihm nach (Nr. 1, 15b); zuweilen fallen diese Vor- und Nachspiele dem begleitenden Instrument zu (Nr. 16, 18b, 18c). — Eine eigentümliche freie Form finden wir in einigen Tanzmelodien (Nr. 6, 10, 11): einzelne, voneinander recht verschiedene Phrasen haben den Ausgangs- oder Endpunkt (oder beide) der melodischen Linie gemeinsam; es entsteht dadurch, bei aller Freiheit, eine gewisse Geschlossenheit, die an die Formen der orientalischen Dichtung erinnert. — Bemerkenswert ist ferner die Transposition der Melodie auf die tiefere Quarte bei der Wiederholung in Nr. 2 (auch in $17 C_3$ 8), sowie die melodische Sequenz in 18a. In einigen Melodien (17, 18) haben wir es mit ausgesprochenen Kunstformen zu tun: Wiederholung und Umgestaltung der Motive, die Art ihrer Verbindung, das großrhythmische Verhältnis der Perioden — all dies erweckt den Eindruck beabsichtigten Raffinements. Die Kunst des musikalischen Strophenbaus bildet hier ein Seitenstück zur der feindifferenzierten musikalischen Verskunst, der Rhythmik (im engeren Sinne). — Betrachten wir in den tunesischen Melodien die melodische Linie, so

1) Vgl. Zeitschrift der IMG. V. 12, S. 482 ff.

fällt uns zunächst das häufige Vorkommen von Terzenschritten auf; jedes der mitgeteilten Stücke enthält solche. Nächst den Terzen wiegen Quarten- und Quintensprünge vor; doch begegnen wir gelegentlich auch sprunghaft gebrauchten Sexten (in 6, 11, 13 und 18 a), Septimen (17, 18 a), Oktaven (11, 18 a) und einmal sogar dem Tritonus (10). Viele dieser Sprünge fallen freilich auf ein »totes« Intervall, d. h. zwischen den Abschluß eines Motivs und den Beginn des folgenden; solche Sprünge sind melodisch von untergeordneter Bedeutung[1]). Daß die Frequenz der Intervalle im umgekehrten Verhältnis steht zu ihrer Größe, scheint ein allgemeines melodisches Gesetz zu sein, das für orientalische Melodien[2]) ebenso gut gilt, wie für europäische[3]). — Wirklicher Chromatik begegnen wir verhältnismäßig selten (2, 3, 19). Glissandos, in denen überhaupt keine festen Tonstufen unterscheidbar sind, können natürlich nicht als chromatische Motive aufgefaßt werden. — Durch zahlreiche Melismen umrankt sind die Melodien der Blasinstrumente (4 bis 7, 12 b, 14 b, 20 b); von den Gesangstücken sind nur die beiden alten Tanzlieder (10 und 11) stärker verziert. Mehrfach erscheint ein eigentümliches Glissando, dem wir auch sonst in orientalischen Melodien begegnen[4]): aufsteigend als eine Art Vorschlag am Anfang von 10 und 11 (vgl. auch die abgeschwächten Formen in 1 und 2), als Rückleitung in 14 a (Schluß; absteigend in 12 a.

4. Bemerkungen über die praktische Musik.

Die Araber erscheinen, selbst mit anderen orientalischen Kulturvölkern verglichen, als ein besonderes sangesfreudiges Volk. Es gibt kaum eine Gelegenheit im privaten und öffentlichen Leben, bei der nicht musiziert würde: man denke an die Arbeitsgesänge[5]) und die Rufe der Straßenverkäufer; an die Instrumentalmusiken bei Festlichkeiten und Zeremonien; an die Straßensänger und Märchenerzähler; an die Tänzerinnen in den Harems und Cafés; an das psalmodierende Hersagen der Koranverse und die Muezzinrufe; an die Kultgesänge der christianisierten Araber, die einen Gottesdienst ohne Gesang nicht kennen[6]).

Die Lieder werden meist instrumental begleitet; ein rhythmusmarkierendes Instrument (im Notfall die Hände) ist dem Araber unentbehrlich. Die begleitenden Saiten- und Blasinstrumente bewegen sich stets unisono mit der Singstimme und führen die ritornellartigen Vor-, Zwischen- und

1) Vgl. H. Riemann, Elemente der musikalischen Ästhetik, 1900 S. 40; ds. System der musikalischen Rhythmik und Metrik, 1903, S. 14.
2) Vgl. Abraham und Hornbostel, Phon. türk. Melodien, l. c. S. 208 f.
3) Vgl. H. Rietsch, die deutsche Liedweise, 1904, S. 102 und 111.
4) Phon. türk. Melodien Nr. 1, 6, 14; Phon. ind. Melodien Nr. 22.
5) Vgl. namentlich Bücher, Arbeit und Rhythmus.
6) Parisot, *Musique Orientale*, S. 5.

Nachspiele aus. Auch reine Instrumentalmusik wird gepflegt, namentlich in den Küstenstädten, wo diese Art der Musikpflege hauptsächlich in den Händen der Juden liegt. Die Zusammensetzung dieser kleinen Orchester wechselt nach Zahl und Art der verwendeten Instrumente, doch sind meist die folgenden 5 beteiligt: 1) die europäische Geige, Kamencha, vom Orchesterleiter gespielt (früher und jetzt noch vielfach die arabische Geige, rebab); 2) Kuitra (Guitarre); 3) Kanūn (Zither); 4) Tar (Tamburin); 5) Darbuka (Trommel)[1].

Für den Europäer ist es erstaunlich, daß die Araber keine Notenschrift kennen und höchst wahrscheinlich auch nie gekannt haben. Zwar haben einige Theoretiker des Mittelalters gelegentlich versucht, Melodiebeispiele zu notieren[2]) (hauptsächlich mit Hilfe von Ziffern), doch sind diese tastenden Versuche einer Tonschrift nie in die Musikpraxis eingedrungen. Die Melodien pflanzen sich also ausschließlich durch die vokale und instrumentale Tradition fort[3]. Diese Eigentümlichkeit finden wir auch bei anderen orientalischen Kulturvölkern, die ausgebildete und ganz brauchbare Tonschriften besitzen (Inder, Chinesen, Japaner). Sie wurzelt offenbar tief in den sozialen und künstlerischen Anschauungen der Orientalen und läßt sich nicht aus einer einzelnen Ursache erklären. Es ist wohl wahrscheinlich, daß angesehene Künstler, deren Meisterschaft von Liebhabern und Schülern mit goldenen Bergen gelohnt wird[4], nicht gern etwas Schriftliches von sich geben und ihre Kunst lieber monopolisieren, als popularisieren[5]; auch mag es dem orientalischen Musiker mehr auf das Wie, als auf das Was, mehr auf die Feinheiten des Vortrags, der Tongebung, der bravourösen Koloratur, als auf Neuheit und Originalität der Komposition ankommen. Vielleicht vermöchte auch wirklich keinerlei Notenschrift der angestrebten Treue der Tradition gerecht zu werden. Ebensowenig wie eine Tonschrift sind theoretische Kenntnisse bei den praktischen Musikern verbreitet.

Die Musik der arabischen Länder ist, namentlich in den Küstenstädten, vielfach europäischen Einflüssen ausgesetzt. Schon vor nahezu 50 Jahren fand Salvador Daniel[6] als Hausmusik des Bey von Tunis ein europäisches Blasorchester (Pistons, Hörner, Trompeten, Posaunen, Ophikleïden, große und kleine Trommeln), das orientalische Melodien unisono spielte. Mindestens ebensolange sind schon europäische Geigen

---

1) Delphin et Guin, op. cit.

2) Vgl. de la Borde, *Essai sur la musique*, Paris 1780, I. 185 ff; Kiesewetter, l. c. S. 66 ff; Land, Tonschriftversuche usw. l. c.

3) In seltenen Fällen hilft man sich, indem man die Tonnamen aufschreibt; (vgl. Collangettes, l. c. S. 42).

4) Ibrahim al-Mossuli (zur Zeit Harun ar-Raschids) erhielt in seinem Leben mehr als 16,800 000 Francs an Geschenken. (Collangettes l. c. S. 375).

5) Rouanet l. c., Collangettes l. c. S. 374.

6) l. c. S. 21.

anstelle des Rebab im Gebrauch. In manchen christlichen Gemeinden entstellt man die subtile Tonalität orientalischer Melodien durch die temperierte Stimmung europäischer Orgeln[1]. Abendländische Choralmelodien, vor allem aber italienische Opernmelodien werden »arabisiert«[2]. Im allgemeinen aber verhält sich der arabische Musiker ablehnend gegen die europäische Tonkunst, die seinem Stilgefühl nicht entspricht[3]. Wenn infolgedessen ein allzurasches Eindringen europäisch-musikalischer Gewohnheiten für die arabischen Länder weniger zu befürchten ist, als etwa für Japan, so wäre es doch sehr zu wünschen, daß der musikwissenschaftlichen Forschung möglichst bald ein reiches und einwandfreies Melodien-Material aus diesem musikalisch so hoch entwickelten Kulturgebiet zugänglich gemacht würde.

Für die freundliche Unterstützung meiner Arbeit bin ich den Herren Geh. R. C. Stumpf, Dr. P. Träger und Dr. O. Abraham zu größtem Dank verpflichtet.

Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert.

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Im Jahrbuch 1903 der Musikbibliothek Peters-Leipzig habe ich versucht, die Entwicklung des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert den Umrissen nach zu skizzieren. Ich machte dabei vor allem auf die Erzähler-(*Testo*-)rolle aufmerksam, die die Mehrzahl der Oratorien dieses Zeitraums mit sich führt. Die Untersuchung stützte sich damals lediglich auf musikalische Dokumente und gab sich als Synthese der daraus gewonnenen Eindrücke. Eine willkommene Bestätigung der dort gemachten Andeutungen und eine Reihe wertvoller Bemerkungen über die ältere Oratorienpraxis überhaupt liefern zwei der neueren Musikforschung scheinbar unbekannt gebliebene Traktate des römischen Oratoriendichters Archangelo Spagna aus dem Jahre 1706. Über Leben und Wirken desselben schweigen sowohl Dichter- wie Gelehrtenlexika. Die Titel und Dedikationen seiner gedruckten Dichtungen verraten einzig, daß er Chorherr (Kanonikus) in Rom war und mit der päpstlichen Aristokratie seiner Zeit in vertrautem Verkehr stand. Franc. *Foggia* widmete ihm seine *Letanie a* 3—6 *voci* vom Jahre 1672 (Kat. Bol. II, S. 222). Von seinen Werken sind an dieser Stelle zu nennen:

I. Oratorii overo Melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia. Dedicati alla santità di N. S. Papa Clemente XI. da Arch-

1) Parisot, *Rapport*, S. 34 N.

2) Parisot, *Musique orientale*, S. 5f. Loret l. c. S. 366.

3) ibid. S. 7.

angelo Spagna. Libro primo — In Roma MDCCVI. — Per Giov. Francesco Buagni[1]).

II. Oratorii overo Melodrammi sacri del Canonico Archangelo Spagna, con un discorso intorno all' Origine dell' Accademia degl' Infecondi. Dedicati all' Eminentiss. e Reverendiss. Sig. Il Sig. Cardinale Pietro Othoboni, Vicecancelliere di Santa Chiesa, Pronepote della San. Mem. di PP. Alessandro VIII. Libro secondo. — In Roma 1706. — Per Gio. Francesco Buagni[1]).

III. I Fasti sacri dell' Abbate D. Archangelo Spagna dedicati all' Eminentiss. e Reverendiss. Prencipe il Signor Cardinale Fabio Olivieri, Segretario de' Brevi, e creatura della Santità di N. Sig. PP. Clemente XI. — In Roma, nel MDCCXX. Impresse Domenico Antonio Ercole[2]).

Der erste Band enthält 12, der zweite 13, der dritte — außer einer Anzahl geistlicher Gedichte — 6 Oratoriendichtungen, so daß im ganzen 31 vorliegen[3]). Die erste datiert, wie Spagna selbst angibt (s. unten S. 53),

---

1) Exemplar in der Bibl. Casanatense, Rom.

2) Exemplar in der Bibl. Vallicelliana, Rom.

3) Die Titel sind folgende:

Libro primo [Sämtlich ohne Angabe des Jahres und der Komponisten].

1. *La Prudenza tra i Perigli nell' Historia di Debora.* (a 5.) Judici cap. 4. [1656].
2. *Il Trionfo dell' Honestà negl' avvenimenti della Casta Susanna.* (a 5.) Daniel. cap. 13.
3. *L'Amazone Hebrea nelle Glorie di Giuditta.* (a 5.)
4. *La Penitenza gloriosa nelle lagrime di David e di Bersabea.* (a 5.)
5. *L'infausto consiglio nella morte di Absalon.* (a 5.)
6. *La Superbia abbattuta nel Trionfo d'Ester.* (a 5.)
7. *Il Pellegrino nella Patria, overo il santo Alessio.* (a 5.) [1663.]
8. *Il Comico del Cielo nella conversione di S. Genesio.* (a 5.)
9. *L'innocenza colpevole overo la santa Pulcheria.* (a 5.)
10. *I due Campioni della Fede nel trionfo de Santi Martiri Papia e Mauro.* (a 5.)
11. *Il Sacro Agnello del Carmelo nella conversione di S. Andrea Corsini.* (a 4.)
12. *L'Humanità esaltata nell' Incarnatione del verbo eterno* (a 3.)

Libro secondo [Ebenfalls ohne Angabe des Jahres und der Komponisten].

13. *Lo splendore dell' Adria cioè S. Lorenzo Giustiniano.* (a 5.)
14. *L'idolatria castigata nell' Adoratione del vitello d'oro.* (a 5.)
15. *La Vittima innocente nel Sacrificio della Figlia di Jefte.* (a 5.)
16. *Cordova trionfante nella costanza de' santi Martiri Vittoria et Acisclo.* (a. 4.)
17. *Le glorie della Persia nel' Martirio de Santi Mario e Compagni.* (a 5.)
18. *La Purità trionfante ne' consigli de' Santi Nereo et Achilleo.* (a 5.)
19. *La Calunnia convinta nella Conversione de' SS. Eugenia, Proto, e Giacinto.* (a 5.)
20. *La Giuditta del Vangelo nelle Glorie di S. Rosa di Viterbo.* (a 5.)
21. *Il sagro Convito per la Resurrettione di Lazzaro.* (a 5.)
22. *La Gentilità favolosa nel Martirio di S. Agata.* (a 5.)
23. *I due Luminari del Tebro.* (a 5.)
24. *Il Trionfo della Fede nel Martirio de' Santi Eustachio e Compagni.*

[25a. *Supplicium in tuctorem, sive Esther triumphans.*]
[Dies war ursprünglich, nach Spagna's Vorwort, ein Oratorium zu fünf Stimmen. Auf Verlangen einer hohen Persönlichkeit wurde es zu einem Drama, nunmehr mit neun Personen, umgearbeitet, in welcher Gestalt es Spagna hier veröffentlicht.]

Fasti sacri.

25. *Le due Colombe d'Esquilino, cioè Le sante Vergini e Martiri sorelle Bibiana e Demetria.* (a 5.)
Musik von D. Antonio Berti. Rom, 1711.

aus dem Jahre 1656, die letzte laut Beischrift aus dem Jahre 1716. Die 31 Stücke verteilen sich somit auf 50 Jahre. Angesichts dieser Fruchtbarkeit ist es zu verwundern, daß weder G. M. Crescimbini, der als Zeitgenosse Spagna's mit ihm in derselben Stadt lebte, in seiner *Istoria della Volgar poesia* (Venedig, 1730—31), noch Girol. Tiraboschi in der ausführlichen *Storia della litteratura italiana* (Nuov. Ed. Florenz, 1812) seiner gedenken. Die erwähnten für die Musikgeschichte wichtigen Traktate sind dem ersten und zweiten Bande vorgedruckt, und zwar behandelt der erste das Oratorium in der Landessprache (*Oratorio volgare*), der zweite das lateinische Oratorium [1]. Soviel ich sehe, ist F. S. Quadrio (*Storia e ragione d'ogni poesia*, Milano 1744, III, S. 496) der einzige, der sich bei der Erwähnung der italienischen Oratoriendichtung auf Spagna beruft, dessen Abhandlung kennt und zitiert. Aus Quadrio schöpfte der Verfasser des Artikels »Oratorium« in Sulzer's Theorie der schönen Künste (2. Aufl. 1787, III), ebenso Burney (*A general History of music*, IV, S. 112), während Hawkins (*A general History . . . of music*, III, S. 441) sich auf Crescimbini stützt, der der Oratoriumdichtung (a. a. O. I, S. 312) einen längeren Abschnitt widmet, ohne, wie bemerkt, Kenntnis von Spagna's Abhandlungen zu verraten. Im folgenden kommen sowohl diese wie auch Crescimbini's Traktat, der scheinbar auf eigenen Quellenstudien beruht und daher zu jenen eine treffliche Ergänzung bildet, im Original mit deutscher Übersetzung zum Abdruck [2].

Was Spagna's Traktate wertvoll macht, ist der Umstand, daß ihr Verfasser mitten in der italienischen Oratorienbewegung des 17. Jahrhunderts stand und seine Tätigkeit, wie es scheint, ausschließlich deren Zentrale Rom widmete. Wird angenommen, daß er sein erstes, 1656 aufgeführtes Oratorium *Debora* im Alter von 20 Jahren schrieb, so füllt sein Leben die Zeit von 1636 bis 1720 [3], also die Zeit vom Entstehen des großen Volloratoriums bis zu dessen Blüte in der neapolitanischen Schule. Wir haben somit Grund, Spagna als einem Augen- und Ohrenzeugen der Entwicklung aufs Wort zu trauen. — Es ist nicht meine Absicht, das Neue, was er mitteilt, an dieser Stelle zu kommentieren und den bestehenden Ansichten über das ältere Oratorium entgegenzusetzen.

---

26. *Il gran Conflitto nel trionfo di S. Michele Archangelo.* (a 5.)
Musik von D. Antonio Berti. Rom, 1713.
27. *L'Heroina d'Alessandria overo La Santa Catherina, vergine e martire.* (a 5.)
Musik von D. Antonio Berti. Rom, 1714.
28. *Cesarea trionfante nel Martirio di S. Dorotea vergine.* (a 5.)
Musik von D. Antonio Berti. Rom, 1715.
29. *La stella del Carmelo S. Teresa di Giesù.* (a 5.)
Musik von ? Rom, 1716.
30. *Il Compagno fedele.* (a 5.)
Musik von D. Antonio Berti. Rom, 1716.

1) Die Bibliothek des *Liceo musicale* in Bologna besitzt beide in Abschrift von der Hand des Abbé Santini.

2) Herr Ludwig Wachtel hatte die Freundlichkeit, die Kopie der Spagna'schen Vorreden zu besorgen.

3) Daß Spagna in diesem Jahre noch am Leben war, geht aus der Vorrede zu den *Fasti sacri* hervor.

Eine für den Druck bereits fertig gestellte Studie über die Anfänge des Oratoriums hofft dies in breiterem Rahmen zu tun. Nur auf einige besonders wichtige Punkte sei kurz hingewiesen.

Im Mittelpunkt der ersten Abhandlung steht Spagna's Kampf gegen den Testo, der bereits bald nach dem Jahre 1600 in den ersten Gebilden oratorischer Art auftaucht und fortan längere Zeit als Merkzeichen des Oratoriums gilt. An der Vermutung, daß diese Erzählerrolle von der liturgischen Passion herübergenommen sei, hält auch Spagna fest. Läßt er sie, wie es scheint, in dieser gelten, so tadelt er ihr Eindringen ins Oratorium mit scharfen Worten: sie halte den dramatischen Gang der Handlung auf, sei mit stereotypen Formeln versetzt und ermüde daher den Zuhörer auf die Dauer (s. u. S. 51 f.). Die Spitze seiner Polemik richtet er gegen Francesco Balducci[1]) und dessen beide Oratoriendichtungen *La Fede* und *Il Trionfo*, in denen der Testo in der Tat die Handlung erdrückt und in eine fortlaufende Erzählung auflöst. Namentlich das erste Stück ist in dieser Hinsicht lehrreich und bezeichnet gleichsam die Sackgasse, in die sich die Oratoriendichtung bald nach ihrem Entstehen verlor. Spagna rühmt sich, der erste gewesen zu sein, der auf das Überflüssige und Störende der Testorolle aufmerksam gemacht und ihre Abschaffung mit Hilfe gleichgesinnter Freunde angebahnt habe. Unternahm er damit etwas, was der zum Dramatischen neigenden Natur der Italiener eigentlich sofort hätte einleuchten müssen, so zeigte sichs doch, daß die Neuerung auf Widerstand stieß und nur sehr langsam durchdrang. Man hatte sich gewöhnt, weit mehr den Testo als den Punkt anzusehen, in dem Oratorium und Oper auseinandergingen, als das behandelte Sujet (S. u. S. 53). Spagna's Einwände sind überzeugend, und nicht ohne Befriedigung mag der Greis den allmählichen Sieg seiner Reform und, am Abend seines Lebens, ihre Billigung durch eine Autorität wie Ap. Zeno verfolgt haben[2]).

War einmal der Testo beseitigt, so galten für das Oratorium letzten Endes dieselben Regeln wie für das musikalische Bühnendrama. Spagna zieht diese Konsequenz mit großer Vorsicht und nicht empirisch, sondern auf dem Umwege über die Antike, indem er sich, ein geistiger Sprößling der Renaissancegeneration, der Führung Seneca's anvertraut. Aus einer Transposition des Seneca'schen Tragödienstils in den geistlichen Dramen-

1) Geboren ? in Palermo, gestorben 1642 in Rom. Crescimbini, a. a. O. II, S. 499 rühmt ihn als einen der begabtesten Dichter von *leggiadre canzoni* im anakreontischen Stil, tadelt jedoch an seinen ernsten Gedichten den schwülstigen Ausdruck. Seine *Rime* erschienen in Rom in zwei Teilen 1630 (1645) und 1646, beide zusammen 1655 und 1663 in Venedig. Näheres bei G. Mazzuchelli, *Gli Scrittori d'Italia* (1758), II, P. I, S. 159 ff. und Tiraboschi, a. a. O. VIII, S. 463.

2) Erst um 1700 verschwindet der Testo im italienischen Oratorium. Noch nach 1701 kamen in Florenz zwei Oratorien mit Testo zur Aufführung.

stil seiner Zeit gewann er das Vorbild seines Musteroratoriums, dessen näherer Bestimmung (poetischer Stil, Exposition, Prosodie, Wahl des Stoffes, der handelnden Personen usw.) der größere Teil der ersten Abhandlung gewidmet ist.

Spagna's Bemerkungen sind aber nicht nur wertvoll durch das, was sie näher bestimmen, sondern auch durch das, was sie verschweigen. Mit keinem Worte wird der *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) des Emilio del Cavaliere gedacht, die seit Burney als das erste Oratorium hingestellt zu werden pflegt. Ebensowenig finden halbgeistliche Opern wie Giul. Rospigliosi's *S. Alessio* (mit Steffano Landi's Musik, Rom 1637) oder desselben Dichters *La vita humana* Erwähnung, dessen Aufführung (mit M. Marazzoli's Musik, Rom 1658) in die Zeit fällt, da Spagna schon mit *Debora* (1656) den ihm eigenen Oratorientyp aufgestellt hatte. Wenn Spagna vielmehr betont, 1663 als erster mit *S. Alessio* das Gebiet der Heiligengeschichte im Oratorium betreten zu haben, so weist die Ignorierung des Rospigliosi'schen Stückes auf die scharfe Scheidung hin, die schon damals zwischen geistlicher Oper und Oratorium bestand. — Über die Verwendung des Chors im italienischen Oratorium fallen nur Andeutungen, und auch diese sind negativ. Spagna meint, man habe den Chor aus zwei Gründen aufgegeben, einmal, weil das Publikum beim Anhören glaubte, die Handlung sei schon zu Ende (?), und den Betsaal verließ, das andre Mal, weil die Komponisten nicht immer die rechte Gewandtheit im Chorsatz besessen (S. unten S. 60). Beide Gründe sind wenig einleuchtend. Die meisten von Spagna's eigenen Dichtungen haben wenigstens am Schluß der Teile Chöre, was auch anderwärts im großen Oratorium in Brauch blieb, und der Mangel an tüchtigen Vokalkomponisten mit kontrapunktischer Schulung war in Italien im 17. Jahrhundert doch wohl nirgends, keinesfalls in Rom so groß, daß man deswegen auf ein so bedeutendes Kunstmittel wie den Chor prinzipiell Verzicht geleistet hätte. Für das Oratorium fielen die Ursachen weg, die der Einführung des Chors in der venetianischen Oper entgegenstanden, und Bontempi weist ihn geradezu von dieser hinweg ins Oratorium[1]). Da Spagna aber ohne Zweifel über Tatsachen berichtet, so ist anzunehmen, daß (wenigstens in Rom) der Chor vom italienischen Oratorium zu Zeiten entweder ganz ausgeschlossen blieb oder nur bisweilen, je nach dem Stande des öffentlichen Geschmacks oder der lokalen Verhältnisse zugelassen wurde. Im lateinischen Oratorium der Jesuiten dagegen nahm er einen Ehrenplatz ein. Spagna's Bemerkung herüber (S. unten S. 65) stimmt denn auch durchaus mit dem überein, was aus Carissimi's Oratorien längst bekannt war. Im Jahre 1706 freilich, da Spagna seine Abhandlung

1) H. Kretzschmar, Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VIII, S. 22.

schrieb, hatte auch das lateinische Oratorium den Chor und den ehemaligen festlichen Apparat zum großen Teil schon abgegeben: die Sänger- und Instrumentistentribünen aus Carissimi's Zeit dienen jetzt als Logen für die Zuhörer. Der Grund für die Vernachlässigung des Chores mag derselbe gewesen sein, der zu einer Vernachlässigung des Rezitativs führte: die Sucht der Stimmvirtuosen, die Handlung möglichst ganz solistisch zu bestreiten und mit Arien zu prunken. Spagna's ernste Mahnung, dem Rezitativ dieselbe Sorgfalt angedeihen zu lassen und zu bedenken, daß nicht das Wort der Musik, sondern die Musik dem Worte als dem Höheren zu dienen habe (S. unten S. 61), wurde immer häufiger von Komponisten und Sängern übersehen. — Bemerkenswert ist weiterhin die Mitteilung, daß es bereits vor dem Aufkommen der großen da Capo-Arie eine Zeit gegeben, die in der Arie eine Wiederholung der ersten Strophe bevorzugte (S. unten S. 62). Unbequemlichkeiten, die daraus dem Dichter erwuchsen, der auf den Sinn und Vollklang seiner Verse bei ihrer beliebigen Versetzung durch den Komponisten im da capo nicht verzichten wollte, führten dazu, diesen Repetitionsteil fallen zu lassen, bis man schließlich zu dem alten Brauch zurückkehrte. Als Proben der älteren Ariendichtung mit da capo mögen die folgenden Strophen aus Spagna's *Debora* (1656) dienen:

Abia: Dalla tua spada
Cader estinto
D'Israel gloria sarà?
Pria che tu vada
Oppresso, e vinto
Il suo Campo caderà.
Dalla etc.

Abia. Rec. Lascia ò Signore almeno,
Che la mia man ti stringa
Di forte usbergo il seno;
E che la spada al nobil fianco io cinga.

Arie: Care spoglie voi d'intorno
Il mio Sposo difendete,
Che più care nel ritorno
Per sue glorie a me farete.
Care etc.

Es muß künftiger Forschung überlassen bleiben, mit Hilfe der bis jetzt unbekannten, vielleicht in römischen Kirchenarchiven ruhenden Partituren den Verlauf dieser oratorischen Arienpraxis im einzelnen zu erhellen.

Zu besonderem Danke verpflichtet uns Spagna schließlich durch die klar ausgesprochene Ableitung des Namens »Oratorium« von Oratorium = Betsaal (S. unten S. 49), eine Ableitung, die vielfach angefochten, nunmehr unter die wohlbegründeten Tatsachen aufgenommen werden darf[1]).

1) S. auch Crescimbini, unten S. 67.

I.

Difficile impresa è certamente il discorrere sopra una materia, della quale niuno per prima habbia scritto; non solo perche tutte le cose tirano à sè l'altrui curiosità, & una speciale attentione, onde conviene con più maturità considerarle; ma ancora, per esservi necessità ben spesso di servirsi di nuovi termini, e voci, le quali è incerto, che da tutti siano generalmente applaudite & ammesse. Jo ben conobbi una tal difficoltà; una havendo già risoluto di pormi in questo cimento, non ho voluto ritrarmene; per dar animo à chiunque vorrà, ò saprà meglio, e con più chiarezza di quello che io fò, trattarne dopò di me; essendo vero, che, «*facile est inventis addere*».

Es ist sicherlich ein schwieriges Unternehmen, über eine Materie zu handeln, über die von Anfang an niemand geschrieben hat; nicht allein, weil alle Sachen die Merkwürdigkeit anderer und eine besondere Aufmerksamkeit nach sich ziehen, weshalb bei ihrer Betrachtung besondere Vorsicht angebracht ist, sondern weil es auch sehr oft zweckmäßig wird, sich neuer Ausdrücke und Worte zu bedienen, von denen ungewiß ist, ob sie von allen einstimmig gebilligt und zugelassen werden. Ich erkannte eine solche Schwierigkeit wohl; aber da ich mich nun schon einmal entschlossen hatte, mich in diese Gefahr zu begeben, wollte ich mich davon nicht zurückziehen, um jedem Mut zu geben, der es [auch] möchte oder der es besser wissen und über das, was ich tat, nach mir mit größerer Klarheit handeln wird; denn das steht fest: »*facile est inventis addere.*«

Per quanto mi è stato possibile di vedere, & intendere, non sò, che fin' hora da alcuno sia stato intrapreso il presente soggetto de gl'Oratorii, così nell' assegnarne l'origine, come nel darne qualche instruttione; e ciò forse, per esser questa una specie di compositione nuovamente introdotta, & hoggi solamente, pervenuta ad una tal quale perfettione, in modo che se ne possa con fondamento parlare; Perciò mi sono fatto lecito di scriverne, e riferirne le opinione di molti da me udite, acciò che la studiosa Gioventù possa approfittarsene con tal direttione; e chiunque senza guida si fosse dal retto sentiero allontanato, in esso habbia campo di ritornare.

Soviel mir möglich war zu sehen und zu erfahren, hat meines Wissens sich bisher niemand mit dem vorliegenden Thema über die Oratorien befaßt, weder um ihren Ursprung aufzuzeigen, noch über sie etwelchen Aufschluß zu geben. Und gerade deshalb, weil diese zu einer Kompositionsart gehören, die neu eingeführt wurde und besonders heute zu einer solchen Vollkommenheit gebracht worden ist, daß man nicht anders als nur gründlich davon sprechen kann, — deshalb habe ich mir erlaubt, über sie zu schreiben und die Meinungen vieler, die ich gehört, anzuführen, damit die studierende Jugend geradenwegs davon lerne und jedermann, der sich etwa vom rechten Wege entfernt hätte, ohne Führer Gelegenheit finde, auf ihn zurückzukehren.

Primieramente, per discorrere dell' Origine di un tal nome, si vede chiaramente, che rappresentandosi, ò per meglio dire, cantandosi questi, ne Sacri Chori de gl'Oratorii, da essi è derivata la sua Etimologia; e benche non paia ben'applicata, mentre con l'istesso vocabolo s'intende il continente, & il contenuto, cioè, chiamandosi egualmente Oratorio l'edificio materiale di esso, & Oratorio quel che ivi si canta; nondimeno è ciò passato in tal

Um zunächst über den Ursprung des Namens [Oratorium] zu sprechen, so sieht man deutlich, daß, indem solche Stücke auf den heiligen Chören der Oratorien aufgeführt, besser gesagt: abgesungen wurden, ihre Ethymologie von diesen abgeleitet worden ist; und obgleich es nicht wohl angebracht scheint, wenn man mit derselben Vokabel das Einfassende und das Eingefaßte bezeichnet, nämlich mit *Oratorio* gleicherweise das materielle Gebäude und das »Oratorio«, welches dort gesungen wird, so hat sich dies trotzdem so eingebürgert,

uso, che solo dalla diversità de' Verbi, che se gli congiungono, sono distinti, come à dire: Jo sono stato all'Oratorio, overo io hò sentito l'Oratorio.

daß beide Ausdrücke nur durch die mit ihnen verbundenen Zeitwörter unterschieden werden, wie z. B.: Ich bin im Oratorium gewesen, wo ich das Oratorium gehört habe.

Il primo, che ponesse in uso un tal nome, e che stampasse somiglianti compositioni, fù Francesco Balducci Panormitano, il quale visse sotto il Pontificato di Urbano VIII. Di questo vocabolo, si servirono successivamente altri molti, che dopò di lui li mandarono alle Stampe.

Der erste, welcher diese Bezeichnung in Umlauf brachte und hierher gehörige Werke drucken ließ, war Francesco Balducci aus Palermo, der unter dem Pontifikate Urban's VIII. lebte. Dieses Wortes bedienten sich allmählich viele andere, die nach ihm welche zum Druck gaben.

L'Istitutore però di questo santo esercitio fù il gloriosissimo S. Filippo Neri, Fondatore della celeberrima Congregatione dell' Oratorio, chiamata per tal riguardo con questo nome, e donde si vede, come dicevo, haverne tratta l'origine. L'introdusse quel Sapientissimo Padre, per allettare, e trattenere con profitto spirituale i Fedeli in quelle hore della notte, che ne' tempi dell' Autunno, e del Verno sogliono essere più pericolose delle altre, e massime alla gioventù. Li divise in due parti nel modo appunto, che si và fin'hora continuando, cioè facendosi dopò la prima un profittevol sermone, il quale terminato si canta la seconda.

Der Begründer dieser heiligen Übung jedoch war der glorreiche S. Filippo Neri, der Stifter der hochberühmten *Congregatione dell' Oratorio*, die mit Rücksicht darauf diesen Namen erhielt[1]) und von der augenscheinlich, wie ich sagte, der Ursprung zu datieren ist. Eingeführt wurden sie von dem hochweisen Vater, um die Gläubigen heranzulocken und mit geistigem Nutzen zu unterhalten in jenen Stunden der Nacht, welche zur Herbst- und Winterszeit die vor andern weit gefährlicheren zu sein pflegen, namentlich für die Jugend. Er teilte sie in zwei Teile nach der bestimmten Art, wie sie sich bis jetzt erhalten hat, indem nach dem ersten eine erbauliche Predigt gehalten wurde, nach deren Beendigung man den zweiten sang[2]).

S'incomminciò questo devoto trattenimento con due semplici cantate, ò Spirituali, ò Morali restate ancora in uso, quando si congregano i Fedeli dopò Pasqua di Resurrettione al Monte di S. Honofrio, luogo aperto, e di bellissima vista, che sovrasta a tutta la città di Roma, eletto perciò dal

Diese fromme Unterhaltung wurde mit zwei einfachen, entweder geistlichen oder moralischen Kantaten begonnen, wie sie noch in Gebrauch sind, wenn sich die Gläubigen nach dem Auferstehungstage auf dem Berge von S. Honofrio versammeln, einem hochgelegenen Orte mit herrlicher Aussicht über die gesamte Stadt Rom, der von jenem heiligen Stifter dazu

1) Über diesen Punkt führt Giov. Marciano in seinen *Memorie Historiche della Congregatione dell' Oratorio*, Napoli, 1693—1702 (5 Bde.), I, S. 523 folgendes Zeugnis Agostino Manno's, eines Schülers des Neri, an:

«Essendo pur troppo vero, sicome l'istesso Agostino Manni lasciò registrato, che la Congregatione dal S. Padre fondata, fù detta dell' Oratorio *dall' orazione*, che in essa si frequenta, & è il cotidiano pascolo, che lasciò a'suoi figliuoli; onde chi non fà oratione, benche viva in Congregatione, non appartiene ad essa; perciò era solito dire, S. Filippo hà voluto, che la sua Congregatione si chiama dell' Oratorio: acciòche ciascuno intendesse, che chi non faceva oratione non apparteneva alla Congregatione.»

2) Diese Doppelteilung mit einer einzigen Predigt in der Mitte kann bis jetzt als Norm für die ursprünglichen Neri'schen Übungen nicht nachgewiesen werden. S. dazu Giov. Marciano, a. a. O. I, S. 5ff.

medesimo Santo Institutore, e poi nel tempo dell' Estate nella Chiesa di S. Agnese nella Piazza Agonale, detta volgarmente Navona; benche prima che si edificasse questa Chiesa si facesse una tal funtione in quella di S. Eustachio, luoghi ambedue commodi per la vicinanza dell' habitato, e per la frescura che vi si gode.

Non riuscendo però d'intiera sodisfatione a gl'ascoltanti in tempo d'inverno somiglianti cantate, diverse fra di loro, e per non esservi connessione di una parte con l'altra; fù introdotto rappresentarvisi qualche Historia, ò Avvenimento della Sacra Scrittura, accioche la curiosità di udirne la conclusione allettasse maggiormente gl'animi à restarvi sino al fine.

Ne habbiamo dell'uno, e dell'altro di questi, gli esempii nell'accennato Francesco Balducci; poiche quello intitolato il Trionfo, cioè l'Incoronatione di Maria Vergine, è formato di una sola parte; e l'altro, con titolo della Fede nel Sagrificio di Abramo, è diviso in due parti.

Mancava tuttavia alquanto per l'intiera perfettione, e per constituire un Sacro Melodramma; poichè vi si introduceva sempre una Parte chiamata il Testo, quale per lo più toccava di farla al Tenore, con pochissime Arie, e molti Recitativi. Era il suo Officio di dar notitia a gl'Uditori del soggetto, che si rappresentava: successivamente di tempo in tempo, predicendo la di-

ausgesucht worden war, und später zur Sommerszeit in der Kirche S. Agnese an der Piazza Agonale, gewöhnlich P. Navona genannt. Freilich bevor diese Kirche erbaut wurde, hielt man solche Funktionen in der des S. Eustachius ab, beides bequeme Örtlichkeiten wegen der Nähe des bewohnten Stadtteils und der in ihnen herrschenden angenehmen Kühle[1]).

Als es jedoch nicht gelingen wollte, zur Zeit des Winters die Zuhörer mit solchen unter sich verschiedenen Kantaten, in denen der eine Teil mit dem andern nicht in Verbindung stand, völlig zu befriedigen, führte man die Darstellung irgend einer Geschichte oder eines Begebnisses aus der heiligen Schrift ein, damit die Neugier, das Ende zu hören, die Gemüter um so stärker zum Ausharren bis zum Schluß anregen möchte[2]).

Wir haben nun von der einen wie von der andern Art Beispiele bei dem erwähnten Francesco Balducci, als da ist jenes, betitelt *Il Trionfo*, d. h. die Krönung der Jungfrau Maria, bestehend aus einem einzigen Teile, und das andere mit dem Titel *Der Glaube beim Opfer Abrahams*, das in zwei Teile geteilt ist[3]).

Immerhin fehlte etwas zur wirklichen Vollkommenheit und zum Bestand eines geistlichen Musikdramas, weil man stets eine Partie, *Testo* (= Text) genannt, einführte, die zu allermeist dem Tenorsänger anheimfiel, mit sehr wenigen Arien und vielen Rezitativen. Sein Amt bestand darin, den Hörern das Thema dessen anzukündigen, was aufgeführt werden sollte; das geschah fortlaufend in gewissen Zeitabständen, indem er die Verschiedenheit

---

1) Dasselbe berichtet Giov. Forti (Pseudonym für Niccolo Balducci) in seinem *Compendio della vita di S. Filippo Neri Confessore.* Macerata, 1678, I. S. 47ff. S. auch P. Giovenale Ancina's Vorrede zum *Tempio armonico della Beatissima Vergine*, Rom, 1599 [Abgedr. im Kat. Bologna, II, 348] und Giov. Marciano, a. a. O. I, S. 36, 37.

2) Wahrscheinlich hatte Neri an dieser Neuerung nicht mehr teil. Nach dem Zeugnis Paolo Aringhi's (*Sententiae, Gesta et Dicta Patrum Congregationis Oratorii*, zit. bei D. Alaleona in *Nuova Musica*, Firenze, 1905, Nr. 13, S. 37) führte erst Ag. Manno nach dem Tode Neris solche Darstellungen ein: «Anch' esso introdusse di far tall' hora rappresentare da Giovanetti nell' Oratorio alcuna divota attione con particolare consolatione e frutto di chi l'udiva.» Cavaliere's bekannte *Rappresentazione di anima e di corpo* gehörte zur Gattung dieser nicht eigentlich der Kunstform des Oratoriums zuzurechnenden Vorstellungen. Näheres in meiner Studie.

3) Beide Stücke sind enthalten in *Le Rime del Signor Francesco Balducci.* Parte seconda. In Roma. Per il Manelfi, 1646.

versità delle attioni, le congiunture, & i luoghi, ne quali si trovavano i Personaggi; In modo tale, che per mezzo del Testo prima che quelli parlassero, già si sapeva quanto doveano dire, e tutta la Tessitura dell' Historia; Onde in mancanza di qualche parte, tanto poteva cantarsi l'Oratorio; Et il peggio d'ogn' altra cosa era, che sempre terminava la sua Cantilena, in poco diverse frasi, troppo a mio credere nojose, cioè: Così disse, Proruppe in tali accenti etc. Potrà chi ne sia curioso vederlo nelli due accennati Oratorii del Balducci, ne' quali introduce l'Historia à far quella Parte, e fù poi usata da gl'altri con il semplice nome di Testo. Considerando però d'onde poteva haver havuto l'origine un tal costume, è probabile il credere esser derivato da i Sacri Passii, che si cantano la Settimana Santa, dove l'Evangelista espressamente fà vederlo.

Piacevano sommamente à me questi spirituali trattenimenti, e perche mi dilettavo di fare qualche opera Scenica, per la somiglianza che vi trovavo, havrei voluto ancora impiegarmici, ma facendo riflessione alla predetta parte del Testo, che mi pareva una freddura, non sapevo risolvermi, considerando che succedeva ne gl'Oratorii quello, che si racconta esser accaduto nel principio della Pittura, che non essendo sicuri gl'Artefici d'haver espressi i loro Sentimenti: sotto all' opere medesime lo scrivevano; Parevami similmente, che fosse il Testo, una gran testa in picciol corpo, mentre la maggior parte delle attioni rappresentava egli solo, e la minore era distribuita frà tutti gl'altri. Consideravo che le attioni di Theatri piacevano egualmente nel veder le rappresentare, che leggendole, e pure in esse non vi era Testo, onde pensai di levarlo, affatto anche da gl'Oratorii. Communicai questa mia intentione con diversi amici, e

der Handlungen, die Verknüpfungen und die Schauplätze, auf denen sich die Personen befanden, vorher sagte, und zwar derart, daß man mit Hülfe des »Textes«, noch bevor jene gesprochen, schon wußte, was sie sagen mußten, und das Gewebe der Geschichte durchschaute. Daher konnte selbst beim Fehlen irgend einer Stimme das Oratorium doch gesungen werden. Das Schlimmste von allem aber war, daß er seinen Gesang immer mit wenigen, nach meiner Ansicht durchaus langweiligen Phrasen, wie: »Sprach er also«, »Brach er in folgende Worte aus« usw. beendete. Wer neugierig darauf ist, wird das in den beiden genannten Oratorien von Balducci sehen können, in denen er zur Übernahme dieses Parts die *Historia* einführt, welche später von andern unter dem einfachen Namen *Testo* benutzt wird. Überlegt man jedoch, woher diese Gewohnheit wohl stammen könnte, so ist die Annahme wahrscheinlich, daß sie sich von den heiligen Passionen herleite, die man in der Charwoche singt und wo der Evangelist sie nachdrücklich hervortreten läßt.

Mir gefielen diese geistlichen Unterhaltungen außerordentlich, und da ich Vergnügen daran fand, szenische Werke zu machen in der Art, wie sie sich hier finden, hätte ich mich noch mehr auf sie legen gewollt; aber da ich über die vorher erwähnte Testorolle, die mir frostig erschien, Erwägungen anstellte, wußte ich mich nicht dazu zu entschließen; ich dachte daran, wie in den Oratorien dasselbe erfolge, was man sich als Tatsache über den Anfang der Malerei erzählt: daß die Künstler, nicht sicher, ob sie ihre Gefühle zum Ausdruck gebracht, diese schriftlich unter ihren Werken angaben. Mir schien der Testo einem großen Kopfe auf kleinem Rumpfe ähnlich, indem er den größeren Teil der Handlungen allein darstellte und der kleinere unter alle andern verteilt wurde. Da ich überlegte, daß die Bühnenstücke gleicherweise gefallen, ob man sie dargestellt sieht oder liest, und in ihnen doch kein Testo vorhanden ist, so gedachte ich ihn gänzlich aufzuheben, auch in den Oratorien. Ich teilte diese meine Absicht verschiedenen Freunden mit, besonders dem Signor Gio. Francesco Rubini[1]). Dieser, der in der Kom-

1) Es gelang mir bisher nicht, Näheres über diesen Tonsetzer zu erfahren.

specialmente con il Sig. Gio. Francesco Rubini, il quale nel comporre Oratorii latini soliti à cantarsi in S. Marcello, è stato, secondo la comune opinione, de' più singolari, & approvatami somigliante resolutione, composi l'anno 1656 senza Testo l'Oratorio di Debora, che è il primo in ordine quì impresso, & essendosi cantato nell' istesso anno in S. Girolamo della Charità, fù ascoltato con particolar sodisfattione. D'onde prese motivo anche il sopradetto di levarlo da gl'Oratorii latini, e ne conseguì applauso non minore.

Accade però, che molti de' Virtuosi i quali, sino a quel tempo ne havevano composti con l'accennato Testo, riflettendo, che se havesse preso piede questa nuova inventione, li già fatti da essi non si sariano più considerati, come effettivamente succedè, si opposero gagliardamente con diverse ragioni; la principale però era fondata sopra l'inconveniente, che in avvenire non vi sarebbe stata più differenza alcuna frà le Opere Sacre, e le Profane, e che gl'Oratorii sarebbono divenuti Theatri: come che solo il Testo fosse quello, che facesse differentiarle, e non più tosto la materia, che si prende per loro soggetto. Svanì così vano pretesto; e prevalendo la mia opinione pochissimi continuarono l'antica usanza; anzi adesso con l'universale approvatione si è venuto in chiaro, che la loro oppositione era solo per il fine che si è accennato, e si tiene per certo, che se hoggi vivessero, vi sarebbono anch' essi condescesi.

Ben' è vero, che in questo modo di comporre è necessario fin da principio, insinuare alla cognitione de gl'Ascoltanti il Thema, che s'intraprende, e successivamente i Personaggi, che parlano, mentre la loro figura non è esposta alla vista, ma solo all' udito, al che mancandosi, ò facendosi tardi,

position lateinischer, zum Singen in S. Marcello bestimmter Oratorien nach der allgemeinen Ansicht zu den Vortrefflichsten zählte und meinen Entschluß billigte, komponierte im Jahre 1656 ohne Testo das Oratorium *Debora*, welches als erstes in der hier gedruckten Reihe steht und in demselben Jahre in S. Girolamo della Charità gesungen und mit besonderer Genugtuung mit angehört wurde. Nunmehr ergriff auch jener die Gelegenheit, ihn [d. h. den Testo] in den lateinischen Oratorien aufzuheben, wobei ihm kein geringerer Beifall zu teil wurde.

Es geschah aber, daß viele Virtuosen, welche bis zu dieser Zeit [Oratorien] mit dem erwähnten Testo komponiert hatten und nun überlegten, daß, wenn die neue Erfindung festen Fuß gefaßt, ihre bereits geschaffenen Werke nicht mehr beachtet werden würden — wie es tatsächlich geschehen — mit verschiedenen Vernunftgründen sich kühn widersetzten; der hauptsächlichste aber bestand in der Berufung auf die Unzuträglichkeit, daß in Zukunft zwischen heiligen und profanen Opern kein Unterschied mehr bestehen würde und die Oratorien zu Theatern geworden wären, indes einzig der Testo der unterscheidende Punkt sei, nicht so sehr der Stoff, den man als Vorwurf nehme. Dieser eitle Vorwand schwand dahin, und als meine Ansicht den Vorrang behauptete, setzten nur sehr wenige den alten Brauch fort. Jetzt hingegen ist man unter allgemeiner Zustimmung darüber ins klare gekommen, daß ihre Gegnerschaft nur aus dem oben bezeichneten Grund entsprang, und kann sicher sein, daß, wenn sie heute lebten, sie auch die Nachgebenden sein würden.

Es steht nun fest, daß bei dieser Art zu dichten von Anfang an den Zuhörern das zur Verwendung kommende Thema und allmählich die sprechenden Personen zur Kenntnis gebracht werden müssen, weil ihre Gestalt nicht dem Gesicht, sondern einzig dem Gehör ausgesetzt ist[1]), sodaß, wenn dies fehlt oder träge im Auffassen ist, man keine Aufmerksamkeit erreichen

1) Eins der vielen Zeugnisse, daß schon im 17. Jahrhundert der Appell an die Phantasieanschauung als untrennbar vom Wesen des Oratoriums galt.

non può conciliarsi l'attentione, la quale una volta perduta difficilmente si riacquista.

Superato per tanto questo primo impedimento, presi animo di seguitare l'intrapreso impegno, componendone alcuni altri con i motivi presi dalla Sacra Scrittura, e ricercandovi nuovi soggetti, mi avvidi esser già stati occupati tutti i posti migliori, più commodi à rappresentarsi, e più copiosi di avvenimenti, da quelli, che havevano composto con la direttione dell' accennato Testo; Per il che disposi con la vita di qualche Santo prendere un campo più vantaggioso: e l'anno 1663 rappresentai le attioni del nostro Santo Alessio nobile Romano, intitolandolo Il Pellegrino nella Patria. Col quale esempio, non sono mancati poi eruditissimi Ingegni di mostrare il loro nobile talento, componendone molti, degni d'imitatione, e di pregio.

Ben' è vero, che nell' Oratorio di San Marcello, ove si cantano solamente i latini, non si è veduto per anche uscire dalla medesima Sacra Scrittura; forse perche, facendosi ivi pochi Oratorii, nel tempo solo della Quadragesima, possono tuttavia le Sacre Carte somministrar nuove inventioni; mà con tuttociò, spesso ritornano ai già composti laonde spero, dover esser un giorno imitato anche in questo, conforme sono stato imitato nell' abolitione del Testo.

Ed ecco hormai constituito il buon essere de gl'Oratorii in un perfetto Melodramma spirituale, che tale per appunto giudico poter chiamarsi rettamente. Nè in questo dobbiamo punto allontanarci da i precetti Aristotelici, nel rappresentarlo dentro il termine

kann und diese, falls sie einmal verloren, schwer wieder gewinnt.

Als ich dieses erste Hindernis soweit aus dem Wege geräumt hatte, faßte ich Mut, der auf mich genommenen Verpflichtung weiter nachzukommen, indem ich einige andere [Oratorien] dichtete mit Motiven aus der heiligen Schrift; und da ich mich nach neuen Themen umsah, fand ich, daß alle besseren, zur Darstellung schicklichsten und an Ereignissen reichsten Stellen von denen schon benutzt waren, die mit Hilfe des Testo gedichtet hatten[1]). Deshalb versuchte ich mit der Lebensgeschichte eines Heiligen ein vorteilhafteres Gebiet zu gewinnen, und im Jahre 1663 stellte ich die Begebnisse unseres heiligen Alessio, des edlen Römers, dar mit dem Titel *Der Pilger im Vaterlande.* Auf dieses Beispiel hin haben dann die gelehrtesten Köpfe nicht gefehlt, ihr edles Talent zu zeigen, indem sie viele der Nachahmung und des Lobes werte Stücke dichteten.

Es ist nun wahr, daß man im Oratorium von S. Marcello, wo man nur die lateinischen [Oratorien] singt, nicht ebenfalls über die heilige Schrift hinausgegangen ist; das vielleicht deshalb, weil dort infolge der Aufführung weniger Oratorien nur während der Fastenzeit die heiligen Schriften stets neue Erfindungen hergeben können[2]). Aber trotzdem kehrt man oft zu früher komponierten zurück, daher ich hoffe, daß eines Tages auch hierin ebenso nachgeahmt werden wird, wie man die Abschaffung des Testo nachahmte.

Und so war denn nun das eigentliche Wesen der Oratorien als das eines vollkommenen geistlichen »Musikdramas« festgestellt, — wie man es meiner Ansicht nach gerade richtig bezeichnen kann. In einem solchen aber durften wir uns auf keinen Fall von den aristotelischen Vorschriften entfernen, betreffend die Zeit des

1) Spagna eröffnet in diesem Satze den Ausblick auf eine reiche, vor dem Jahre 1663 (s. später) entstandene Oratorienliteratur, von der die Musikforschung bisher wohl nur den kleinsten Teil nachgewiesen hat.

2) S. hierzu den bestätigenden Bericht von Maugars über eine Charfreitagsaufführung im Oratorium von S. Marcello im Jahre 1639 in *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* etc., Rome, 1639. Er. Thoinan, Paris, 1865, S. 29f.

di un giorno naturale, e con le tre parti à suoi luoghi, di Prothesi, Epitasi, e Catastrofe. Con somigliante principio considerando io da chi potessi frà gl'antichi, & approvati Autori prenderne qualche idea, non trovai più à proposito che le Tragedie di Seneca, le quali parimente in Musica si rappresentavano, e sono di pochi personaggi composte, sententiose, e brevi: qualità tutte proprie della nostra materia; havendosi però nel volerle imitare il dovuto riguardo, che passa da un attione fovolosa di quelle, ad un' altra sacra, e fondata su la verità del fatto conforme sono i nostri Oratorii.

Vorgangs innerhalb eines Sonnentags und die drei an ihren Ort gehörigen Teile der Prothesis, Epitasis und Katastrophe. Als ich, auf diesen Grundsatz gestützt, überlegte, von welchem unter den alten und anerkannten Autoren ich einen Begriff davon erlangen könnte, fand ich nichts schicklicher als die Tragödien des Seneca, die man gleichfalls mit Musik darstellte; sie sind auf wenig Personen zugeschnitten, sentenzenreich und kurz: Eigenschaften, die sämtlich auf unsere Materie passen. Indem ich sie daher nachzuahmen strebte, leitete mich die vorgefaßte Ansicht, daß wenn man von einer ihrer erdichteten Handlungen zu einer anderen, heiligen und auf die Wahrheit des Geschehens begründeten übergehe, sie mit unseren Oratorien gleichgeartet seien.

Non nego nondimeno, che non possa permettersi à noi qualche licenza poetica ne gl'Episodii per abbellimento dell' Opera, ancorche non sia nell' Historia, purche non varii la sostanza dell' Attione principale; poiche senza una tal permissione, sarebbe un semplice racconto da Historico quanto s'intraprende, e non un poetico Dramma. E tanto non mi stenderei di permettere, se ciò non vedessi porsi in uso anco ne Sacri Poemi, che si recitano da Religiosi più osservanti ne' luoghi dedicati al Culto Divino. Riguardo, che dobbiamo havere ancor noi; mentre i [nei?] somiglianti luoghi si rappresentano gl'Oratorii.

Doch stelle ich keineswegs in Abrede, daß uns zur Verschönerung des Ganzen in den Episoden nicht irgend welche poetische Freiheit erlaubt sein könne (nur nicht in der Geschichte selbst; vielmehr bleibe der Stand der Haupthandlung ohne Variation) denn ohne eine solche Erlaubnis würde es [nur] die einfache, wenn auch noch so überraschende Erzählung eines Geschichtsschreibers und kein poetisches Drama sein. Ich würde mich nicht so lange dabei aufhalten, es zu erlauben, wenn ich es nicht auch in den geistlichen Dichtungen im Brauch befunden hätte, welche von den strengsten Geistlichen an den dem Gottesdienst geweihten Orten gesungen werden, — eine Rücksicht, die auch wir üben müssen, da die Oratorien an ähnlichen Orten zur Aufführung kommen.

Considerai parimente quale stile fosse il più à proposito per la Musica, nè mi parve trovarsi il migliore di quello, che usarono, & il Testi nella sua Alcina, & il Signor Giulio Rospigliosi nelle bellissime Opere Theatrali rappresentate nel famoso Theatro Barberino, le quali per non essere alle stampe privano il mondo litterato di una fedilissima scorta in queste

Gleicherweise sann ich darüber nach, welcher Stil der geeignetste für die Musik sei. Keiner schien mir besser als jener, welchen Testi[1]) in seiner *Alcina* und Sig. Giulio Rospigliosi[2]) in den herrlichen Bühnenstücken gebrauchten, die in dem berühmten Theater Barberino zur Aufführung kamen; da sie noch nicht gedruckt sind, berauben sie die literarische Welt um einen der treuesten Wegweiser in solchen Dramen, durch die jener in Ver-

1) Fulvio Testi, geb. 1593 in Ferrara, gest. 1646 in Modena, ein geschätzter Lyriker. Crescimbini, a. a. O. II, 496 hebt hervor, daß er in den Tragödien *Alcina* und *Arsinda* den dramatischen Stil nicht getroffen, was Tiraboschi, a. a. O. VII, 461 dahin ergänzt, daß er auch hier allzusehr Lyriker geblieben sei.

2) Giulio Rospigliosi, geb. 1600, wurde 1657 Kardinal und bestieg am 20. Juni 1667 den päpstlichen Stuhl als Clemens IX. Über seine Bedeutung als Dichter und Librettist s. H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Leipzig, 1901, S. 88 ff.

Attioni, per le quali congiunte ad altre sue virtù singolari, meritò di giungere al Sommo Pontificato. E vaglia il vero, la chiarezza, e nobiltà del dire, chi ben lo considera, vedrà esser unico stile per la Musica, nè potersene imaginare il migliore.

Nelle sopradette Opere non troverai, nè Recitativi in versi sciolti, nè molto meno Arie senza rima, vitio, hoggi barbaramente introdotto, il quale è stato cagione, che molti giunti appena à saper versificare si sono persuasi di saper comporre Oratorii, e forse sapendone i precetti, e l'obligo, non sariano stati arditi di farlo, e sono poi riusciti di una tal qualità, che hanno dato motivo all' Autore della Nafissa di deriderli.

Ad un tal disordine hanno cooperato non poco à mio credere, molti eruditissimi Ingegni nel comporre con versi sciolti, e senza rime, con mendicata scusa di non potere con tal obligo esprimere i loro sentimenti, e pure havendolo fatto con si gran lode gl'accennati, Testi, e Rospigliosi, viene à conoscersi, che «labor omnia vincit», e che la vera cagione in questi fù solo per isfuggir la fatica.

Sono di più qualità i versi, usati in somiglianti compositioni, cioè, per gli Recitativi di undeci sillabe, e di sette; per le Arie di metri diversi, e non se ne può dare determinatione senza lungo discorso. In queste sono affatto inescusabili coloro che tralasciano, in minima parte le rime non trovandosi nè antico, nè moderno Autore di stima, che habbia altrimente composto: Qualche picciola difficoltà resterebbe ne' Recitativi; intorno à che posso con verità affermare esser stata ferma opinione del sopra accennato Sig. Rospigliosi, e dal medesimo uditala, che solo per licenza poteva mischiarvisi qualche verso sciolto, facendomi favore in tal congiuntura d'imprestarmi per trascrivere alcune delle sue opere le quali bisognando manderò alle

bindung mit andern einzigen Tugenden sich als Lohn erwarb, zum Summus Pontifex aufzurücken. Der Wahrheit die Ehre: Die Klarheit und die Vornehmheit der Diktion, wenn man sie wohl beachtet, wird der einzige Stil für die Musik sein, sodaß man sich einen besseren nicht vorstellen kann.

In den besagten Opern wirst du weder Rezitative in freien Versen, noch viel weniger Arien ohne Reim finden, ein heute barbarischerweise eingeführter Fehler, der Anlaß wurde, daß viele, die kaum imstande sind einen Vers zu machen, sich haben einreden lassen, Oratorien dichten zu können; und wenn sie vielleicht auch die Regeln und ihre Verwendung kannten, wären sie nicht kühn genug gewesen, sie zu gebrauchen, und so sind denn Stücke von solcher Beschaffenheit hinausgegangen, daß sie dem Autor der *Nafissa* Grund gegeben, sie auszulachen.

Zu dieser Verwirrung haben nach meiner Ansicht viele gelehrten Köpfe nicht wenig beigetragen, indem sie in freien Versen und ohne Reime dichteten mit der lügnerischen Entschuldigung, unter solchem Zwange ihre Gefühle nicht ausdrücken zu können; da jedoch die beiden Erwähnten, Testi und Rospigliosi, es mit so großem Lobe fertig gebracht haben, kommt man zu der Erkenntnis, daß *labor omnia vincit* und der wahre Grund bei jenen nur in der Scheu vor der Arbeit lag.

Die in solchen Dichtungen benutzten Verse sind verschiedener Art, nämlich für die Rezitative solche von elf und sieben Silben, für die Arien unterschiedliche Metren; eine Bestimmung derselben zu geben, würde nicht ohne eine lange Abhandlung möglich sein. Hierbei sind diejenigen auf keinen Fall zu entschuldigen, welche den Reim auch nur zum kleinsten Teile verlassen, da man weder bei einem alten noch bei einem modernen Autor von Bedeutung findet, daß er anders gedichtet hat: eine geringe Unebenheit würde immer in den Rezitativen zurückbleiben. Was dies betrifft, so kann ich wahrheitsgemäß versichern, daß es die feststehende und von mir selbst gehörte Meinung des oben genannten Sig. Rospigliosi ist, daß nur für die Licenza ein freier Vers mit eingemischt werden darf. Er setzte mich bei dieser Gelegenheit in die Gunst, mir einige seiner genannten

stampe acciò apparisca un tal rigore inviolabilmente osservato. Di più mi disse, dover essi Recitativi havere frà di loro una somigliante corrispondenza, & incatenatura, che serbano le Strofe delle Odi in stile Lirico, di più, ò meno versi composte, secondo porta il bisogno. Anzi che in una virtuosa Accademia, che si adunava una volta il mese in casa del Sig. Antonio Maria Abbatini, famoso Contrapuntista del Secolo passato, dove mi ritrovai più volte, frà le altre materie ivi discusse, e ventilate, fù riconosciuto, che i nostri Recitativi erano succeduti in luogo di quei Madrigali, che furono posti in musica dal Prencipe di Venosa, e dal Monteverde, de' quali è propria la totale osservanza delle Rime sopradette.

Sono queste il più vago, e forse unico ornamento della nostra Poesia, ma specialmente ne Versi destinati al Canto; Onde se venissero, ò trascurate, ò tralasciate sarebbe un privarla della sua parte migliore. Che se il cantare improviso al suono di un usuale istromento, si fà da noi con ogni più esatto rigore nell' osservanza delle Rime, non sò vedere, come possiamo diversamente contenerci in quelle Compositioni, che sono parimente destinate al Canto, fatte con maggior studio al Tavolino, ornate con miglior armonia, espresse da più celebri Professori dell' Arte, e ne gl'Oratorii recitate ove è maggiore il concorso di chi intende.

Hanno le Rime in se stesso, una special qualità di gusto, quale unito all' Armonia della Musica, fanno un composto così grato all' Orecchio, ed alla mente, che ameraviglia conciliano l'attentione, ed il sentio. Ciò bene si conosceva nel rappresentarsi le sopradette Opere nel Theatro Barberino, delle quali molte hò vedute, mentre in quel tempo nè meno un rispiro si

Werke zum Abschreiben zu leihen, die ich wenn Bedürfnis vorhanden zum Druck geben werde, damit sich jene unverletzlich beobachtete Rigorosität zeige[1]. Überdies sagte er mir, daß die Rezitative unter sich eine solche Korrespondenz und Verkettung aufweisen müßten, wie sie je nach Bedarf die aus mehr oder weniger Versen bestehenden Strophen der Oden im lyrischen Stil verbinden. Früher, als in einer erlauchten Akademie, die sich monatlich einmal im Hause des Sig. Antonio Maria Abbatini, des berühmten Kontrapunktisten des vergangenen Jahrhunderts, versammelte, wo ich mich sehr oft einfand, unter anderen Problemen auch hierüber gestritten und diskutiert wurde, ward erkannt, daß unsere Rezitative die Nachfolger jener Madrigale seien, wie sie vom Fürsten von Venosa und von Monteverde in Musik gesetzt wurden, und daß von ihnen an eigentlich die ganze Befolgung der Reime datiere.

Diese bilden das reizendste und vielleicht einzige Ornament unserer Dichtung, insbesondere bei den zum Gesang bestimmten Versen. Käme es dazu, daß man sie vernachlässigte oder ausließe, so würde sie ihres schönsten Teils beraubt werden. Wer das unvorbereitete Singen zum Klange eines der gebräuchlichen Instrumente versteht, bindet sich bei uns mit jeder nur erdenklichen Strenge an die Beobachtung der Reime; ich sehe nicht ein, wie man das ganz anders halten könne bei solchen Kompositionen, die gleicherweise für den Gesang bestimmt und mit größerem Fleiße am Schreibtisch verfertigt sind, geschmückt mit besserer Harmonie, komponiert von den berühmtesten Lehrern der Kunst und gesungen in den Oratorien, wo der Zulauf der Verständigen besonders groß ist.

Die Reime tragen an sich selbst eine ganz besondere Art von Reiz und bieten, wenn er sich mit der Harmonie der Musik vereint, dem Ohre und dem Geiste eine so angenehme Zusammenstimmung, daß Aufmerksamkeit und Gefühl aufs wunderbarste erregt werden. Das konnte man bei der Aufführung obengenannter Opern im Theater Barberino, von denen ich viele gesehen, gut erkennen; während man damals kaum einen Atemzug im Publikum

1) Beispiele (Operndichtungen S. Alessio, Che soffre speri, Dal mal il bene) in den Musikbeilagen zu Goldschmidt's Studien usw.

udiva fra gl'ascoltanti; dove hoggi con tutte le moltissime Arie introdotte per mantenere l'applicatione, si prova il contrario. Onde si è stimato quasi necessario di stamparle distribuendole per il Theatro, cosa già mai in que' tempi pratticata.

La verità di quanto dico, non può bastevolmente spiegarsi con parole; ma bene esperimentasi da quelli, che hanno qualche cognitione della Musica, e della Poesia; e questo più, ò meno à proportione dell' intelligenza, che ne possiedono. Gli versi sciolti, ò per meglio dire, senza Rima hanno una tale asprezza, che stancano insensibilmente l'Uditorio; anzi non si conosce per lo più se sia la compositione in Versi, ò in Prosa; e dubito con mio gran rammarico, che propagandosi un tal abuso (mentre alcuni nel fine appena del Periodo pongono la Rima) habbiano un giorno a farsi gl'Oratorii in versi affatto sciolti, e può essere ancora in Prosa. Le Rime dunque conciliano l'attentione, & il gusto, ed in guisa tale, che spesse volte l'intelletto dalle rime antecedenti, và congetturanda le susseguenti, & avanti che si pronuncii il fine, ò la conclusione del periodo, gode pronunciarlo, e ne concepisce un particolar diletto, come se egli stesso vi concorresse à formarlo.

Ma quando ancora non fossero bastanti le raggioni adotte, à persuadere questa verità, è certissimo, che non vi sarà alcuno di così tenue intendimento, che ardisca mantenere, esser meglio il comporre in versi sciolti, che in Rime. Dunque per qual ragione habbiamo à seguire la parte men degna, e tralasciar la più nobile? Molti però, benche riconoschino una tal verità, per mantenere l'impegno non vogliono confessarla: e si vede chiaramente questa interna cognitione, mentre nel principio di qualche loro componimento per Musica, usano maggior diligenza nelle Rime, le quali nella continuatione dell' Opera vanno sempre più trascurando.

vernahm, wird heute mit all den vielen, zur Aufrechterhaltung der Spannung eingeführten Arien das Gegenteil bewiesen. Man ist daher beinahe gezwungen, sie zu drucken und sie an das Theaterpublikum zu verteilen, — ein in diesen Zeiten schon oft angewandtes Verfahren.

Die Wahrheit von alledem, was ich sage, kann man in Worten nicht erschöpfend wiedergeben; die aber, welche Kenntnisse in der Musik und in der Poesie besitzen, haben sie wohl erprobt, und zwar nach größerer oder geringerer Maßgabe der Intelligenz, die ihnen verliehen. Die freien Verse, oder besser: die ohne Reim haben eine solche Rauheit, daß sie die Zuhörerschaft unvermerkt ermüden; außerdem erkennt man nicht recht, ob die Dichtung in Versen oder in Prosa ist. Ich in meinem großen Verdruß zweifle nicht, daß bei der Verbreitung dieses Mißbrauchs (einige setzen den Reim kaum ans Ende der Periode) eines Tages Oratorien in durchweg freien Versen werden verfaßt werden, und das kann dann auch in Prosa sein. Die Reime aber rufen Spannung und Vergnügen hervor, und zwar dergestalt, daß häufig der Verstand von den vorhergehenden Reimen zu den darauffolgenden durch Verschmelzung gelangt und, bevor sie ganz ausgesprochen sind oder die Periode geschlossen ist, sich freut sie auszusprechen, wobei eine besondere Annehmlichkeit entsteht, dieselbe, die auch mitwirkt, wenn man Reime bildet.

Aber wenn auch die angeführten Gründe für diese Wahrheit noch nicht überzeugend genug sein sollten, so steht doch fest, daß es niemand von so schwachem Verstande geben wird, der zu behaupten wagt, es sei besser, in freien als in gereimten Versen zu dichten. Also warum sollen wir deshalb die minder würdige Eigenschaft aufgreifen und die um vieles edlere fallen lassen? Viele freilich kennen diese Wahrheit, wollen sie aber, um ihrem Vorsatz getreu zu bleiben, nicht anerkennen, und man merkt deutlich den inneren Grund: während sie im Anfange irgend eines ihrer für die Musik bestimmten Gedichte größeren Fleiß auf die Reime verwenden, vernachlässigen sie sie allmählich im Verlaufe des Werkes immer mehr.

Considerai per fine quali regole tener dovessi nel costituire un perfetto Oratorio, e mi parve primieramente necessario il risolvere il soggetto; ma però sia conveniente, come già dissi, à quei luoghi, ne quali sogliono cantarsi, dedicati al culto Divino, dove non ogni sorte di materia può rappresentarsi, ed una tal consideratione appartiene à noi specialmente, che dimoriamo in questa Santa Città Capo del Christianesimo, dalla quale prender deve esempii, e documenti il mondo tutto. Alche mancandosi, viene à defraudarsi parimente la santa intentione del primo Istitutore, & il fine per il quale l'introdusse, cioè per eccitare à divotione i fedeli, la quale per mezzo della Musica, con parole sacre si viene soavemente ad imprimere ne gl'animi, essendo fama che molti in udir gl'Oratorii habbiano non solo lasciati i vitii, ma intrapresa la strada della perfettione.

E bene dimostrò questa sua compiacenza il Santo Padre ancor dopò morte, poiche essendosi alla Vallicella cantato di sera un devoto Oratorio, fù veduta da un Religioso la sua effigie, che ivi era, e presentemente si conserva nelle sue stanze, alzar la destra, e benedire gl'Astanti. Come ancora è memorabile intorno ciò quanto accadde al Padre Pietro Bini Sacerdote di vita esemplare della Congregatione dell' Oratorio in Fiorenza, il quale vedendo una notte ardere il choretto della Musica, dove si cantavano e conservavano le Musiche de gl'Oratorii, pregò il Signor Iddio, che se per avventura non gli fosse grato un tal esercitio le facesse tutte consumare. Ma al farsi del giorno ritrovò il tutto illeso dalle fiamme, onde continuò con più fervore un tal esercitio. Il tutto si è dedotto dalle memorie, che si conservano nella celebre Libraria de'

Schließlich überlegte ich mir, welche Regeln man bei der Anlage eines vollkommenen Oratoriums einhalten müsse, und da schien mir zu allererst die Wahl des Stoffes wichtig; er sei jedenfalls, wie ich schon sagte, dem für den Gottesdienst bestimmten Orte, wo man sie singt, angepaßt, an dem keineswegs jeder beliebige Stoff dargestellt werden darf. Diese Erörterung kommt ganz besonders für uns in Betracht, die wir hier in der heiligen Stadt, dem Haupte des Christentums, wohnen, aus der sich die ganze Welt Beispiele und Belehrung holen soll. Wenn man darin fehl geht, so täuscht man sich gleicherweise über die heilige Absicht des ersten Stifters wie über den Zweck, dem sie die Entstehung verdankt, nämlich die Gläubigen zur Andacht anzuregen. Diese Andacht, die unter Beihilfe der Musik, mit heiligen Worten leise von den Gemütern Besitz ergreift, soll viele beim Hören von Oratorien nicht nur von den Lastern abgelenkt, sondern ihnen auch den Weg zur Vervollkommnung vermittelt haben.

Sein Wohlgefallen darüber äußerte der heilige Vater sogar noch nach seinem Tode, denn als in der Vallicella eines Abends ein frommes Oratorium gesungen wurde, sah ein Geistlicher dessen Bild, das sich dort befand und jetzt in seinen Zimmern aufbewahrt wird, die Rechte erheben und die Umstehenden segnen. Wie dies noch in der Erinnerung fortlebt, so geschah es auch einmal dem Pater Pietro Bini, einem Priester von musterhaftem Lebenswandel aus der Kongregation des Oratoriums in Florenz, daß er eines Nachts den kleinen Chor, wo man zu singen und die Musik zu den Oratorien aufzubewahren pflegte, brennen sah; er bat Gott, daß, wenn ihm vielleicht eine solche Übung nicht wohlgefalle, er alles verbrennen lassen solle. Als er aber am Tage zusah, fand er alles von den Flammen unversehrt, und die Übung nahm unter umso größerer Hingabe ihren Fortgang[1]). Dies alles ist den Memoiren entnommen, die man in der berühmten Bibliothek der Väter hier in Rom aufbewahrt[2]). Soviel ist wahr: wandte

1) Die Anekdote wird, wohl nach derselben Quelle, auch von Giov. Marciano, a. a. O., I, 37 erzählt.

2) Darunter die beiden wichtigen, nur im Manuskript erhaltenen Schriften *De Origine Oratorii* des Caesar Baronius und *De Primordio Oratorii Congregationis* von Agostino Manno.

Padri quì in Roma. E vaglia il vero, mentre l'Antichità favolosa poneva tanto studio nel rappresentare le favole de suoi sognati Dei, quanto maggior diligenza dobbiamo usar noi ne nostri Oratorii, ne quali si riducono à memoria le gloriose Attioni de' Santi Martiri, e de gl'Heroi della Chiesa. Nè sò comprendere come esser possa di più sollievo à i Cattolici hoggi ancora, in udir ne Theatri le frenesie d'un ingegno delirante, che ne' Sacri Chori le verità Evangeliche, quando siano ben espresse da penna erudita; se non forse per la nostra prava natura sempre più inclinata al male, che al bene.

Ciò fatto, si stabiliscano li personaggi interlocutori, li quali à mio credere, e per quanto si vede posto in uso, esser non deggiono più di cinque, nè meno di tre in numero; poiche essendo di più renderiano non solo confusione all uditorio, ma per fare una conveniente parte à ciascheduno, per la longhezza cagionerebbono tedio; essendo poi di minore renderebbono satietà, sentendosi sempre dal principio sino al fine le medesime voci. Il numero più perfetto in tali Componimenti, era una volta di quattri voci pari, cioè di Soprano, Contralto, Tenore, e Basso, per render poi più compita l'armonia ne Madrigali, rappresentanti gl'antichi Chori, ne quali si cavava nel fine la moralità dell' Oratorio. Questo però si vede modernamente tralasciato per due principali raggioni. La prima si è, poiche sentendosi, e giudicando chi udiva già terminata l'attione, ciascheduno tumultuariamente si partiva, e restava inutile il maggior studio che vi si ricerca da Compositori della Musica per l'esattezza del Contrapunto. La seconda ragione, perche non tutti questi hanno l'habilità che vi si ricerca, la onde si è stimato meglio tralasciarlo, e terminare la cantata con una Arietta allegra, che discioglie con universale gradimento

das fabelreiche Altertum so großen Eifer auf die Darstellungen der Geschichten seiner erträumten Götter, um wieviel mehr Sorgfalt müssen wir auf unsere Oratorien verwenden, in denen die glorreichen Taten der heiligen Märtyrer und der Kirchenheroen dem Gedächtnis eingeprägt werden. Ich weiß mir gar nicht zu erklären, wie es für die Katholiken noch heutzutage eine andere Erleichterung geben könne, wenn sie in den Theatern die Rasereien eines tollen Kopfes mit angehört, als die evangelische Wahrheit in den geistlichen Chorgesängen, sobald sie durch eine geschickte Feder ausgedrückt ist, — wenn nicht vielleicht aus unserer verderbten, stets mehr zum Bösen als zum Guten hinneigenden Natur.

Nunmehr mögen die auftretenden Personen festgesetzt werden; es dürfen, nach meinem Dafürhalten und soweit es in Brauch gekommen, nicht mehr als fünf und nicht weniger als drei an der Zahl sein; denn wenn es mehr sind, würde das nicht nur Verwirrung bei der Hörerschaft stiften, sondern — falls jeder eine schickliche Rolle erhalten soll — wegen der Länge auch langweilig sein; sind es aber weniger, so würde Übersättigung daraus entspringen, weil man von Anfang bis Ende immer die gleichen Stimmen hört. Die beste Zahl in solchen Kompositionen war einstmals die aus vier gleichen Stimmen bestehende, nämlich Sopran, Alt, Tenor und Baß, um die Harmonie in den Madrigalen, die die antiken Chöre vorstellten (von denen das Sittliche aufs Oratorium überging), vollständiger zu machen. Das aber hat man heute aus zwei Hauptgründen fallen lassen. Einmal, weil das Publikum beim Anhören glaubte, die Handlung sei schon zu Ende, und jeder geräuschvoll hinausging, wobei jene viel größere Kunst, die man von musikalischen Komponisten in der Trefflichkeit des Kontrapunkts sucht, unnütz blieb. Das andere mal, weil die letzteren nicht durchweg die erforderliche Geschicklichkeit dazu besaßen. Daher wurde der Wegfall für besser befunden und die Kantate mit einer fröhlichen Arie beschlossen, die die Zusammenkunft in allgemeines Wohlgefallen auflöste. So kommt es denn auch, daß man sich den Stimmen gegenüber nicht gebunden findet und jeder

il congresso. Quindi avviene ancora, che non ricercandovisi tal obligo di voci può ciascheduno nel numero, che stabilisce, e di qualsivoglia qualità sia, sciegliere à suo talento le voci.

Ben è vero che appartiene al Poeta risolvere soggetti ove possono accomodarvisi le parti di Soprani senza i quali rimane insipida ogni Cantata. E mentre ricerca una tale attione più tosto brevità, che longhezza, devesi haver mira di non dilongarsi molto in superflue digressioni; ma sempre guardar di restringere al più che si può il fatto rappresentato. La giusta longhezza di tali Compositioni suol essere ordinariamente di 500 versi; Ben è vero che tal volta il Poeta non potendo restringersi in sì breve termine, particolarmente quando il soggetto è ferace, & ampio il trapassa; onde in tal caso il Compositore della Musica «coniuret amicè» col poeta, e non si estenda con tante repliche, ma faccia il suo corso alla spedita ne sia più longo d'un hora per parte, avvertendoli, che deve più tosto la Musica servire alle parole come principali, che le parole alla Musica, la quale gli è solo d'adornamento.

Non minore esser deve l'applicatione in scene-giarlo (mi si permetta usare un tal vocabolo perfettamente espressivo) che significa l'Introdutione di quelli che lo rappresentano; In modo tale, che non sempre parlino i medesimi per non rendere inutili gl'altri, & attediare chi ascolta, ma ad ogn' uno faccia rappresentarsi quella parte che gli si conviene. Oltre di che si và in tal modo meglio intrecciando l'Opera, onde apparisca più vaga. L'uscita però di questi non deve essere à caso, ma in modo che paja necessariamente ivi doversi ritrovare. Impiego veramente più difficile di qualsivoglia altro, e da pochi ben inteso.

In oltre, volendosi rappresentare, per cagione d'esempio, qualche Attione,

sowohl in der festzusetzenden Zahl wie in der beliebigen Art sie sich nach seinem Talent auswählen kann.

Allerdings ist es Sache des Dichters, solche Themen zu wählen, die eine Einstellung von Sopranrollen ermöglichen, ohne die jede Kantate reizlos bleiben würde. Und weil eine solche Handlung viel eher Kürze als Länge erfordert, so muß man achtgeben, sie nicht zu sehr durch überflüssige Abschweifungen auszudehnen; immer heißt es, die darzustellende Tatsache auf das möglichste zusammendrängen. Die mittlere Länge dieser Dichtungen pflegt meist 500 Verse zu sein. Freilich wird sie der Dichter manches Mal, wenn er sich nicht auf einen so kurzen Raum beschränken kann, besonders bei Themen ergiebigen oder weitläuftigen Inhalts, überschreiten; in diesem Falle hat sich der Tonsetzer — *coniuret amice* — mit dem Dichter zu einigen, breite sich nicht in so viel Wiederholungen aus, sondern lege seinen Weg, der nicht länger als eine Stunde für den Teil dauern soll, schlankweg zurück. Dabei ist zu beachten, daß viel eher die Musik dem Worte als dem Hauptsächlichen, als das Wort der Musik zu dienen habe, die jenem nur als Schmuck dient.

Nicht mindere Sorgfalt verdient das in die Szene Setzen (man gestatte mir diesen das Richtige treffenden Ausdruck), worunter die Einführung der Auftretenden zu verstehen ist. Das hat so zu geschehen, daß nicht fortwährend dieselben sprechen, sonst würden die andern unnütz und die Hörer langweilten sich, sondern jeden lasse man die Rolle darstellen, die ihm zukommt. Außerdem kann man sich auf diese Weise in die Oper besser hineindenken, wodurch sie viel unterhaltender erscheint. Doch darf der Abgang der Personen nicht zufällig erfolgen, sondern so, daß es scheint, als müsse man sie notwendig gerade hier wiederfinden, — eine Obliegenheit, die tatsächlich viel schwieriger zu befolgen ist als jede andere und von wenigen richtig verstanden ist.

Will man nun aber, aus Anlaß eines Beispiels, eine Handlung wie die von der

ò di S. Maria Maddalena, ò dell' Egittiaca, nella quale per necessità habbiano da esprimersi amori profani, si faccia più alla sfuggita che si può, e col semplicemente accennarli, & il maggior fondamento sia di mostrarne la Penitenza e le sue Virtù.

E perche nelle Arie de miei Oratorii troverai alle volte replicate le seconde strofe, devi sapere, che questo fù ritrovamento di alcuni Maestri di Cappella per potere con un medesimo soggetto da esse modulato moltiplicare i fogli; la qual cosa quanto era adessi di profitto, altrettanto d'incommodo riusciva nel farlo, al Poeta; poiche non essendo sempre corrispondenti nel prosamento, i versi della prima, con quelli della seconda, faceva spesso di bisogno mutarvi delle parole, le quali, ò non erano si proprie all' intentione dell' Autore, ò non rendevano il perfetto suono al verso; onde fù risoluto di lasciarle, e tornare all' uso primiero. Hoggidì pero, che s'è introdotto di replicare la prima parte dell' Arie, devesi dal Poeta haver mira, che ivi termini un senso perfetto, acciò replicandosi dal Musico non resti mutilato il sentimento la qual replica deve farsi in pochi versi, accio andando troppo alla lunga non si perda la memoria della sua concatenatione.

Ma per non defraudare della dovuta lode quelli, che furono i primi ad instradarci per questa via nel modo, che all' hora s'usava, cioè di comporre le arie inviolabilmente rimate, e ne recitativi usandole di quando in quando; sempre però con il Testo mi è piasciuto di brevemente mandare alla memoria de Posteri, i loro nomi.

Furono questi per quanto posso ricordarmi gli Signori Appolonio Cavalier Nancini, D. Lelio Ursini Pren-

S. Maria Magdalena oder der M. Egittiaca darstellen, in der die weltliche Liebe ausgedrückt werden muß, so gehe man so schnell als möglich darüber hinweg, deute sie nur einfach an und lege das Hauptgewicht darauf, die Buße oder ihre Tugend zu zeigen.

Und weil du in den Arien meiner Oratorien zuweilen die zweiten Strophen wiederholt finden wirst, so wisse, daß dies die Erfindung einiger Kapellmeister gewesen, um mit ein und demselben von ihnen komponierten Thema die Blätter vermehren zu können. So großen Nutzen das einmal brachte, soviel Unbequemlichkeiten erwuchsen ein andermal daraus dem Dichter bei der Herstellung. Denn da im Entwurf nicht immer die Verse der ersten [Strophe] mit denen der zweiten korrespondieren, machte es sich oft nötig, die Worte zu verändern, die dann entweder nicht der Absicht des Verfassers entsprachen oder dem Verse nicht den richtigen Vollklang gaben. Daher hat man sich entschlossen, das zu unterlassen und zur früheren Sitte zurückzukehren. Heute indes, wo die Wiederholung des ersten Teils der Arie eingeführt ist, muß vom Dichter beachtet werden, daß dort ein vollständiger Gedanke abschließt, damit, wenn er vom Musiker wiederholt wird, die Empfindung nicht verstümmelt bleibt. Die Repetition muß nur in wenigen Versen geschehen, damit man, wenn das Ganze zu sehr in die Länge geht, nicht den Faden ihres Zusammenhangs verliere.

Doch um denjenigen nicht das schuldige Lob vorzuenthalten, die die ersten waren, welche auf diesem Wege in die Art der heutigen Dichtungsweise eindrangen, d. h. die Arien unbedingt in Reimen setzten und hier und da sich ihrer auch in den Rezitativen bedienten — immer jedoch mit dem Testo —, hat es mir gefallen, ihre Namen kurz dem Gedächtnis der Nachwelt zu überliefern.

Soviel ich mich erinnern kann, waren es die Herren Appolonio Cavalier Nancini[1], D. Lelio Ursini[2] Principe di

1) Dichter von Cesti's »La Dori« (1663). S. auch Crescimb. a. a. O. V, 265.

2) Gest. 1696 in Rom, wurde Principe der Accademia degli Umoristici und schrieb eine Reihe Dramen, von denen einige (nach Crescimb. a. a. O. V, 149) in Deutschland erschienen sein sollen.

cipe di Vicovaro, & molti R. R. P. P. della Chiesa Nuova, Niccolò Balducci, Cesare Mazzei, Anibale Stelluti, Ottavio Santacroce, li quali con l'antica usanza del Testo, e con le rime di quando in quando li composero.

Quelli poi, che lasciarano l'antico uso del Testo, & hanno esattamente osservato, secondo la comune opinione, gl'avvertimenti sopradetti, degni essendo parimente d'imitatione, furono Monsig. Lorenzo Bernini, e Monsig. Giuseppe de Totis.

Non mancano però tuttavia molti à riconoscere questa miglior via; Quali sono il Rev. P. Abb. D. Felice Roma hoggi Procurator Generale Casinense, il M. Rev. P. Gio. Benedetto Rocca parimente Casinense, il P. Gabriel Maria Meloncelli Barnabita. Li Signori Malatesta Strinati, Baldassar Diofebo, Fabbio Ferrante; & il Sig. Gio. Battista Grappelli, gl'Oratorii del quale sono uditi con particolare applauso, va dimostrandosi persuaso di una tal verità, mentre nell' Oratorio di Theodosio Penitente, ultimo da lui fin hora composto è più regolato con rime; onde spero, che questi daranno esempio ad altri di talento non inferiore ad imitarli in osservanza così lodevole.

Ed acciò che non resti consideratione alcuna tralasciata per la perfettione dell' Opera (perche «Bonum ex integra causa») stimo conveniente insieme di avvertire i Compositori della Musica di alcune particolarità, che ad essi appartengono, osservate da più intendenti per universal documento, le quali sono.

Vicovaro, und die hochw. R. R. P. P. der Chiesa nuova Niccolò Balducci[1]), Cesare Mazzei, Anibale Stelluti, Ottavio Santacroce, die mit dem alten Brauch des Testo und ab und zu mit Reimen dichten.

Jene aber, die die alte Sitte des Testo fallen ließen und nach allgemeinem Urteil die oben gegebenen Weisungen pünktlich befolgten, würdig ebenfalls der Nachahmung, waren Monsig. Lorenzo Bernini und Monsig. Giuseppe de Totis[2]).

Doch verfehlten allerorten viele nicht, diesen besseren Weg anzuerkennen; zu ihnen gehören der ehrw. P. Abb. D. Felice Roma, heute Casinenser Oberprokurator, der M. Rev. P. Gio. Benedetto Rocca, ebenfalls ein Casinenser, der P. Gabriel Maria Meloncelli Barnabita[3]), die Herren Malatesta Strinati[4]), Baldassar Diofebo, Fabbio Ferrante; außerdem zeigt sich Herr Gio. Battista Grappelli, dessen Oratorien mit besonderem Beifall angehört wurden, auf dem Wege der Umkehr zur Wahrheit, denn in seinem Oratorium *der reuemütige Theodosius*, das letzte, das er bis jetzt gedichtet, ist alles viel mehr nach Reimen angeordnet. Somit hoffe ich, daß diese für andere, nicht geringere Talente das Beispiel abgeben werden zur Nachahmung einer so lobenswerten Regel.

Damit nun aber keine Betrachtung über die Vollkommenheit des Werkes unberücksichtigt bleibe (da *Bonum ex integra causa*), so halte ich es gleichzeitig für angebracht, die Tonsetzer an besondere Einzelheiten zu erinnern, die sie angehen und die von den kundigsten, so viel ihrer sind, nach allgemeiner Bestätigung beachtet werden.

---

1) Gest. 1684 in Rom. War Mitglied der philippinischen Kongregation und schrieb u. a. eine Biographie Fil. Neris (s. S. 51, Anm. 1). Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia, 1758, II I, S. 162.

2) Geb. 1644; gest. 1707. War Sekretär der Accad. degli Umoristi. Crescimb. a. a. O. V, 162.

3) Aus Bologna gebürtig, gest. 1710 in Rom. Wurde Präfekt der Accad. degl' Infecondi in Rom. Crescimb. a. a. O. V, 175.

4) Geb. 1648 in Cesena, gest. 1720 in Rom. Er wird von Crescimb. a. a. O. II, 537 als »Professore delle quattro lingue principali e poeta nelle medesimi« sehr hoch eingeschätzt. Erwähnt wird ein Band geistlicher Dramen.

Che hoggidì si fà niuno, ò poco studio ne Recitativi, ponendolo tutto nelle Arie; e pure essendo una parte, dalla quale deriva la cognitione del soggetto, e de' personaggi, doverebbe essere più à cuore dell' altra, che solo consiste nelle considerationi, e moralità che se ne deducono, corrispondenti à quanto nelle Tragedie di Seneca facevano i Chori. Gl'antichi però ponevano in questi recitativi ogni esatta premura, la quale consiste nella forza, & espressione de gl'affetti, dalla quale in osservanza deriva ben spesso, che rimanga oscura la cognitione dell' Historia. Se bene alle volte è mancamento de Cantatori medesimi, che non accentuano con quella maturità che si deve per giunger presto alle Arie, delle quali più essi gustano non riflettendo, che egualmente piace à chi ascolta un buon Recitativo, che una buona Aria.

Heute verwendet man eigentlich gar kein oder nur wenig Studium auf die Recitative, indem man alles in die Arien legt. Und doch sind jene ein Bestandteil, aus dem die Kenntnis des Stoffes und der Personen hervorgeht, und der daher liebevoller behandelt werden müßte als jener, der nur aus Betrachtungen und Moralitäten besteht, die daraus abgeleitet werden, entsprechend dem, was in den Tragödien des Seneca die Chöre ausmachten. Gerade die Alten legten in diese Rezitative jede nur denkbare Sorgfalt, welche in der Kraft und im Ausdruck der Affekte bestand, aus deren Beobachtung sich sehr oft das ergab, was die Erkennung der Begebenheit sonst im Dunkeln ließ. Sehr häufig ist es der Fehler gewisser Sänger, daß sie nicht mit dem nötigen Verständnis betonen, nur um schnell die Arien zu erreichen, an denen sie viel größeren Gefallen haben, ohne zu bedenken, daß dem Zuhörer ein gutes Rezitativ ebensosehr gefällt wie eine gute Arie.

In queste poi sfuggir si deve la moltiplicità delle repliche nelle Arie, le quali invece d'apportar diletto, come si congetturano, sono di tedio à gli Ascoltanti; Vitio però nel quale sono più soliti d'incorrere i principianti nella professione, à quali si ricorda, che «Gaudent brevitate Moderni.»

Dem Bestreben, sie alsdann so lange als möglich hinauszuschieben, verdanken die vielfachen Wiederholungen in den Arien ihren Ursprung, die statt Vergnügen zu bereiten, wie man vermuten sollte, den Hörern Langeweile machen. In diesen Fehler verfallen gewöhnlich die Anfänger in dem Berufe, die an das *Gaudent brevitate Moderni* erinnert seien.

Procurino parimente di appropriar, le voci à que' Personaggi che s'introducono, e sarebbe errore di far cantare al Soprano i parti di un S. Hilarione ò di un S. Paolo Primo Eremita, quando per altro non si rappresentasse qualche attione in gioventù, ò in casi non dissimili.

Gleicherweise sollte man bestrebt sein, die Stimmen den jedesmal eingeführten Personen anzupassen; es wäre fehlerhaft, die Rollen eines hl. Hilarius oder eines hl. Paolo Primo Eremita von einem Sopran singen zu lassen, wenn anders man eine Handlung nicht in der Kinderschule oder in ähnlichen Häusern aufführt.

Gradisca ciascheduno le accennate riflessioni, le quali non pretendo haver qui stese per insegnamenti, havendone io più di ogn' altro bisogno; ma solo le riferisco come da altri osservate, e per servire alla Verità, che sin da principio per oggetto mi proposi.

Möge jeder die angestellten Überlegungen wohlmeinend aufnehmen; sie sind hier nicht mit dem Anspruch auf Belehrung, die ich selbst mehr als jeder andere nötig habe, entwickelt, sondern ich zeichnete sie auf als von andern befolgt und um der Wahrheit zu dienen, die ich mir von Anfang an als Gegenstand erwählte.

II.

In oltre, perche alcuni haverian voluto, che nel mio Discorso degl' Oratorii mi fossi più diffuso nella materia di quelli Latini, che si cantano nell' Oratorio della Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso di S. Marcello; Dirò anche di questi quanto per il lungo uso hò fin hora osservato, e mi fò lecito d'imprimerne al fine del Libro une de' miei, non già perche pretenda di porlo per esempio, ed imitatione, mentre vi sono al presente molti, che perfettamente ne compongono; ma solo per notificare anche in ciò il mio sentimento, e sodisfare à chi lo desidera.

Da außerdem einige gewünscht haben, daß ich mich in meiner Abhandlung über die Oratorien mit dem Thema jener lateinischen Oratorien eingehender beschäftigt hätte, die man im Oratorium der Archiconfraternità del SS. Crocifisso von S. Marcello singt, so werde ich auch hierüber soviel sagen, als ich auf Grund der langgeübten Sitte bis jetzt beobachtet habe, und erlaubte mir, am Schluß des Buches eins von den meinigen abzudrucken, nicht sowohl um es als Muster und zur Nachahmung hinzustellen, denn es gibt jetzt viele, die solche ausgezeichnet dichten, sondern nur, um auch darin einmal mein Gefühl niederzulegen und dem, der danach begehrt, zu willfahren.

Dico per tanto, haver questi havuto non differente principio, & essersi variati nella istessa forma, che gl'altri composti nella nostrale favella. Erano gl'Oratorii Latini da principio à guisa di quei Motetti, che tuttavia si van cantando ne' Chori delle Religiose, e già un tempo in ogni festa si udivano invece delle Antifone, de' Graduali, e degl' Offertorii; Erano differenti in ogni parte dell' Oratorio senza connessione del primo con il secondo: si prendevano gli soggetti dalla Sacra Scrittura; I Recitativi erano in prosa con l'istesse parole del Sacro Testo, e per ciò più propriamente se gli dava il nome di Testo. Tutta la maggiore applicatione si poneva nel moltiplicare gli stromenti musicali, distinguendoli in varii Chori, per la grandiosità della Pompa, e per dar luogo al numero grande de' Cantori, che vi operavano, si fabricavano varii palchetti; ma questi più capaci, e più adorni servono adesso per commodo di molte Signore Dame, che vi s'invitano e concorrono ad udirli. Fù poi il medesimo soggetto diviso in due parti ad imitatione degl' Oratorii volgari, & abolito, come già dissi, il Testo. Incominciarono alcuni à comporli in varii metri latini, come esa-

Ich sage aber, daß diese [latein. Oratorien] denselben Ursprung gehabt haben und in derselben Form variiert wurden, wie die andern, in unserer Muttersprache gedichteten. Die lateinischen Oratorien waren von Anfang an nach der Art jener Motetten, welche man überall in den geistlichen Chorvereinen sang und die man vor Zeiten an jedem Feste statt der Antiphonen, Gradualien und Offertorien hörte. Jeder Teil des Oratoriums war verschieden, der erste ohne Zusammenhang mit dem zweiten. Den Stoff nahm man aus der heiligen Schrift. Die Rezitative waren in Prosa auf dieselben Worten wie der heilige Text, und daher gab man ihnen sehr richtig den Namen *Testo*. Die allergrößte Sorgfalt legte man auf die mehrfache Besetzung der musikalischen Instrumente, und da man sie in verschiedene Chöre teilte um der Prachtentfaltung willen und um der großen Zahl der Sänger, die mit daran teilnahmen, Raum zu gewähren, errichtete man verschiedene kleine Tribünen.[1] Jetzt dienen diese, geräumiger und prächtiger geschmückt, zur Benutzung für die vielen Damen, welche eingeladen werden und zum Anhören kommen. Später wurde derselbe Stoff in zwei Teile geteilt nach dem Muster der gewöhnlichen Oratorien, und, wie ich schon sagte, der Testo abgeschafft. Einige begannen, sie in verschiedenen lateinischen Metren zu dichten; z. B. in Hexametern und Pentametern die Rezitative, und die Arien in

1) S. Maugars, a. a. O. S. 29.

metri, e pentametri per li recitativi, e per l'arie in quelle specie diverse, che usa Seneca Tragico ne suoi Chori; ma non adattandosi la musica moderna ad essi, ne à suoi piedi, zoppicava di quando in quando; ma più spesso nell' arie: ne riusciva di quella sodisfatione, che si erano imaginati, tanto, maggiormente, che non si sa perfettamente hoggi l'armonia, che si usava in quelli antichi tempi.

La onde finalmente fù risoluto di gettarsi al metro volgare, cioè ai versi di sette sillabe, e di Undeci per li Recitativi, e per le Arie con l'istessa misura della nostre, con le sue rime però, tanto negl' uni, quanto nelle altre, il che spicca à meraviglia, & à chi ha la perfetta intelligenza della lingua latina recano la medesima compiacenza che gl'Oratorii Italiani; Ma acciò che ne gustino tutti universalmente, si è stimato bene di fare in ogni parte l'argomento in volgare, e dispensarlo all' udienza.

Ben è vero, che essendo questo un cibo non così facile à digerirsi, non si deve aggravar troppo il palato; voglio dire che stimo necessario, di andar moderato nella lunghezza, e studiare in questo genere di compositioni la brevità più che si soglia fare. È necessario finalmente di osservare tutte le parti constitutive di un perfetto melodramma nella maniera, che accennai nel sopradetto mio Trattato; come non meno in dar cognitione sin da principio de' Personaggi, e dell' Opera, per mantenere ne gl'Ascoltanti l'attentione, e sfuggire, più che sia possibile, le cavillationi di alcuni petulanti Aristarchi, li quali non sapendo di una materia ne anche il quid nominis col dirne male vogliono spacciarsi d'intelligenti.

den verschiedenen Arten, die der Tragödiendichter Seneca in seinen Chören benutzt[1]). Aber da sich ihnen und ihren Versfüßen die moderne Musik nicht gut fügen wollte, so hinkte es hier und da, am häufigsten in den Arien. Daraus konnte keineswegs in hohem Maße die Befriedigung, die man sich einbildete, erzielt werden, so daß man heute nicht mehr recht weiß, welche Harmonie man in jenen alten Zeiten benutzte.

Endlich wurde beschlossen, sich auf das gewöhnliche Metrum zu werfen, d. h. auf Verse mit sieben und elf Silben für die Rezitative, und für die Arien auf dasselbe Versmaß wie bei den vulgären, doch mit dazugehörigen, das eine um das andre Mal gesetzten Reimen, was als wundervoll auffällt und bei dem, der das Lateinische vollkommen beherrscht, dasselbe Wohlgefallen erregt, wie bei den italienischen Oratorien. Aber da sie nicht allen durchaus zusagen, so ist es ratsam, zu jedem Teile das Argomento in der Volkssprache zu geben und unter die Zuhörerschaft zu verteilen.

Nun ist das freilich eine Speise, die nicht so leicht zu verdauen ist und mit der man den Gaumen nicht überreizen darf. Ich will damit sagen, daß ich es für nötig halte, in der Länge Maß zu halten und in dieser Kompositionsart mehr als sonst auf die Kürze Fleiß zu verwenden. Endlich ist auch erforderlich, alle die ein wirkliches Musikdrama ausmachenden Züge so zu beobachten, wie ich das in meiner obengenannten Abhandlung angezeigt, sowie nicht minder von Anfang an über die Personen und das ganze Werk Kenntnis zu verbreiten, um die Aufmerksamkeit bei den Hörern rege zu erhalten, desgleichen sich soviel als möglich den Scheingründen einiger mutwilliger Kunstrichter fern zu halten, die von einer Materie nicht einmal das *quid nominis* kennen, um es nicht schlimmer auszudrücken: sich als erleuchtete Geister ausspielen wollen.

1) Unter den etwa zwölf mir bekannten lateinischen Oratorien aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhdts. findet sich keins, welches Rezitative in Hexametern oder Pentametern besitzt. Auch Carissimi's Rezitative stehen in freier Prosa.

Sappiasi del rimanente, se in questo libro, ritroverassi parole di sorte, fato, fortuna, e simili, che io le usai per conformarmi all' uso poetico; ma che credo in tutto, come vero Catholico. Vivi felice.

Wisse zum Schluß, daß, wenn du in diesem Buche Ausdrücke wie Schicksal, Fatum, Fortuna, und ähnliche findest, ich sie in Übereinkunft mit dem poetischen Brauch anwendete, überall aber wie ich glaube als wahrer Katholik. Lebe glücklich!

III.

[G. M. Crescimbini, *L'Istoria della Volgar Poesia*, I, S. 312 ff.]

Tra queste spirituali canzoni v'erano de Dialoghi, i quali d'anno in anno migliorandosi, ed accrescendosi, furon poi cagione, che nel secolo XVII. s'inventassero gli Oratorij, così detti dal luogo della loro origine. Chi fusse il primo, che questo titolo mettesse in opera, a noi non è noto, e nè meno a'Padri di tal Congregazione, che noi abbiam sopra di ciò interrogati: egli è però certa cosa, che non dovette ciò advenire molto innanzi la metà del mentovato secolo, non trovandosene prima del fiorir di Francesco Balducci, che morì circa l'anno 1645, tra le rime del quale ne sono due, l'uno intitolato la Fede, ove si spiega il Sagrifizio d'Abramo, e l'altro il Trionfo sopra la Santissima Vergine; e sebbene Giano Nicio Eritreo, o sia Gio. Vettore de' Rossi, il qual fiorì anche prima del 1640, favellando di Loreto Vettorj [Vittori] eccellente Musico, e buon Poeta Spoletino, dice, che l'udì nell' Oratorio sudetto, dove sovente cantar soleva (Pinac. altera n. 68) »Nocte quadam Magdalena[e] sua deflentis crimina, seque ad Christi pedes abiicientis, querimoniam canentem«: il qual lamento potè essere di quella spezie di Poesia, della qual favelliamo; nondimeno per non sapersi l'Autore di essa, nè il tempo preciso, che fu cantata, non può dirsi, ch'ella precedesse gli Oratorj del Balducci: siccome

Unter diesen geistlichen Gesängen[1] befanden sich Dialoge, die sich von Jahr zu Jahr verbesserten, wuchsen und dann Anlaß gaben, daß im 17. Jahrhundert die Oratorien erfunden (!) wurden, so benannt nach dem Orte ihres Ursprungs. Wer der erste gewesen, der diesen Namen in Umlauf brachte, ist uns nicht bekannt, ebensowenig den Vätern jener Kongregation, die wir hierüber befragt haben. Es ist jedoch sicher, daß dies nicht viel vor der Mitte des erwähnten Jahrhunderts geschehen sein müsse, da man ihn nicht vor dem Wirken Francesco Balducci's findet, der um das Jahr 1645[2]) starb und in dessen Gedichten zwei stehen, das eine mit dem Titel »Der Glaube«, wo das Opfer Abraham's dargestellt wird, das andere »Der Triumph«, über die allerheiligste Jungfrau. Und obgleich Giano Nicio Eritreo (anders Gio. Vettore de' Rossi, welcher auch vor 1640 blühte), dort, wo er von dem ausgezeichneten Musiker und guten spoletischen Dichter Loreto Vittori erzählt, berichtet, daß er ihn im obengenannten Oratorium, wo er oft zu singen pflegte, gehört habe »wie er eines Nachts die Klage der ihre Verbrechen beweinenden und sich zu Christi Füßen werfenden Magdalena anstimmte«[3]) (*Pinac. altera* n. 68) einen Klagegesang also, der zu jener Gattung von Poesie gehören könnte, von der wir sprachen; so läßt sich dennoch, weil weder ihr Autor, noch die genaue Zeit der Aufführung bekannt ist, nicht sagen, ob sie den Oratorien von Balducci voraüsging[4]). Ebensowenig kann behauptet werden, daß ihnen die Lebensbeschreibungen des heil. Franziskus und des heil. Antonius von Padua voraus-

1) Es war vorher von den *Laudi spirituali* des Neri'schen Kreises die Rede.

2) Crescimbini gibt an anderer Stelle das Jahr 1642 an; übereinstimmend damit G. Mazzuchelli, *Gli Scrittori* etc. Vol. II, P. I, S. 160 und Tiraboschi, a. a. O.

3) Das vollständige Zitat bei Ambros, Musikgeschichte IV, S. 338, Anm. 2. — S. auch E. O. Lindner, Zur Tonkunst (1864) S. 43 ff.

4) Die Komposition war von Dom. Mazzocchi.

nè meno può dirsi, che gli precedessero le Vite di S. Francesco e di S. Antonio di Padova, che nell' Oratorio di Roma essersi ascoltate, apparisce da una lettera del P. Giovenale Ancina scritta l'anno 1576 e stampata nella Vita di S. Filippo [Neri] del Baccio; perche non si sa se elleno furono cantate in musica, o spiegate in prosa ne' Sermoni de' Patri.

gegangen wären, welche im Oratorium zu Rom gehört worden sind, wie aus einem im Jahre 1576 geschriebenen und in der Biographie des heil. Filippo Neri von Baccio gedruckten Briefe des P. Giovenale Ancina hervorgeht, weil man nicht weiß, ob sie mit Musik gesungen oder in Prosa zwischen den Predigten der Väter vorgetragen wurden[1]).

Or sì fatti componimenti da principio furono drammatici misti col narrativo, perciocchè il Poeta sotto nome d'Istoria, come in quei del Balducci, o di Testo, come in tutti gli altri, introduceva gl' Interlocutori a parlare; e comechè la maniera del Testo lungo tempo, e fino a'giorni nostri abbia durato, con tuttociò ha degli anni, che è ita in sisuso (sic); ed ora si tessono tutti drammatici. Inoltre se ne fanno parabolici e ideali; ed altri di Personaggi reali, che ora sono i più frequenti; ed altri finalmente misti d'ambedue le mentovate spezie di Personaggi; nè per lo più si dividono, che in due parti, le quali colla musica soglion durare intorno a due ore: avvegnachè Malatesta Strinati, e Giulio Cesare Graziani, ambedue Letterati di sommo pregio, abbian dato alle stampe, il primo un' Oratorio sopra S. Adriano diviso in tre atti, ciascuno contenente più scene; e il secondo un altro di S. Giorgio diviso in cinque. In essi non si osserva nè mutazione di luogo, nè lunghezza di tempo; perchè cantandosi senza rappresentarsi, a nulla montano queste, e simili altre avertenze.

Solche Dichtungen waren aber von Anfang an dramatisch, untermischt mit Erzählungen, da der Dichter unter dem Namen *Historia* — wie in denen von Balducci — oder des *Testo* — wie in allen andern — die Rede der Auftretenden einführte; und obwohl die Manier des Testo lange Zeit und bis auf unsere Tage (!) fortgedauert hat, so ist sie doch schon seit einigen Jahren außer Brauch gekommen; jetzt baut man sie alle dramatisch auf. Ferner gibt es parabolische und idealische; andere bestehen aus realen Personen — dies sind jetzt die häufigsten —, andere endlich sind gemischt aus beiden erwähnten Arten von Personen; meistens teilt man sie nur in zwei Teile, die mit der Musik etwa zwei Stunden zu dauern pflegen, wie sie Malatesta Strinati und Giulio Cesare Graziani, beides des höchsten Lobes würdige Schriftsteller, zum Druck gegeben haben: der erste ein Oratorium über den heil. Adrian, in drei Akte geteilt, von denen jeder mehrere Szenen enthält; der zweite ein solches vom heil. Georg, in fünf Akte geteilt. In ihnen beobachtet man weder Veränderung des Ortes, noch Länge der Zeit; da sie ohne Darstellung abgesungen werden, so besitzen sie weder diese noch ähnliche andere Regeln.

I loro versi sono a somiglianza di quei de'Drammi musicali, cioè rimati senza legge, e ripieni d'arie; e veramente riescono gratissimi ad udirsi, quando sono composti da buoni Autori,

Ihre Verse sind ähnlich denen der musikalischen Dramen, das heißt: regellos gereimt; auch sind sie mit Arien versehen. Ihr Anhören bereitet wahrhaftes Vergnügen, wenn sie von guten Autoren gedichtet sind,

1) Vielleicht handelte es sich hier um die in antiphonischer Form abgefaßten liturgischen Reimoffizien auf die beiden Heiligen von Julian von Speyer, die kürzlich von H. Felder (Die liturgischen Reimoffizien auf die Heiligen Franciscus und Antonius von Julian von Speyer [† um 1250], Freiburg i. Schw. 1901) untersucht und mitgeteilt worden sind.

come sono quei, tra' morti, del Cardinale Pier Matteo Petrucci, e di Gio. Filippo Bernino, Prelato della Corte di Roma; e tra i viventi, quei de' Cardinali Benedetto Panfili, e Pietro Ottoboni, che sì in questa, come in ogni altra maniera di Poesia, sono degni di grandissima lode, sendo ambedue giunti all'eccellenza.

als da sind unter den Gestorbenen Kardinal Pier Matteo Petrucci und Gio. Filippo Bernino, Prälat am Hofe zu Rom; unter den Lebenden haben Kardinal Benedetto Panfili und Pietro Ottoboni, die sowohl in dieser wie in jeder anderen Art von Poesie höchstes Lob verdienen, es beide zur Vortrefflichkeit gebracht.

Ma sebbene gli Oratorj sono al presente in tanto vigore, non però di quelle prime maniere di cantar cose sacre si è affatto perduto l'uso; imperciocchè se ne vanno sentendo con titolo di Cantate per lo più dialogistiche, massimamente la State, che gli stessi Padri della Vallicella sogliono prendere nell' Orto de' Padri di Sant' Onofrio i loro spirituali divertimenti. Il qual costume in alcuni tempi dell' anno suole anche praticarsi con bella splendidezza dal Cardinale Gio. Battista Spinola, detto gia di Santa Cecilia, che ne fa cantare il Mercoledì nel suo Palagio delle molto vaghe, le quali per lo più sono di Flamminio Piccioni buon Professore di Drammatica. E finalmente una oltre modo bella col titolo altresì di Cantata, se ne fa ogn' anno la sera della viglia del Santissimo Natale di Cristo nostro Signore nel Palagio Pontificio alla presenza del sacro Collegio, pel quale ne anno composti parecchi assai nobili Pietro Giubilei da Pesaro, che morì gli anni passati, e Paolo Francesco Carli Fiorentino, Poeta, non men per le serie, che per le piacevoli cose felicissimo; e il corrente anno una n'abbiam quivi ascoltata dell' Avvocato Francesco Maria de' Conti di Campello,

Aber obwohl die Oratorien jetzt in so hoher Blüte stehen, hat sich doch der Brauch, geistliche Sachen auf jene früheren Arten zu singen, nicht gänzlich verloren: denn man kann sie nämlich unter dem Titel »Kantaten« am häufigsten in Dialogform, hauptsächlich im Sommer hören, wenn die Väter der Vallicella im Garten der Väter von Sant' Onofrio ihre geistlichen Unterhaltungen aufzunehmen pflegen. Diese Sitte wird gewöhnlich auch zu gewissen Zeiten des Jahres mit ausgesuchter Pracht vom Kardinal Gio. Battista Spinola, früher di Santa Cecilia genannt, ausgeübt, indem er mittwochs in seinem Palaste einige der schönsten singen läßt, die zumeist von Flamminio Piccioni, einem trefflichen Lehrer der Dramatik, herrühren. Endlich gibt es eine in anderer Hinsicht schöne, ebenfalls »Cantata« benannte Art, die alljährlich am Abend des Festes der Geburt Christi unseres Herrn im päpstlichen Palaste unter Anwesenheit des heiligen Kollegiums aufgeführt wird[1]). Dafür haben eine Reihe sehr vornehmer Dichtungen geliefert Pietro Giubilei von Pesaro, der vor einigen Jahren starb, und der Florentiner Paolo Francesco Carli, ein Dichter, weniger glücklich in der Anlage als in der Erfindung angenehmer Einzelheiten. Im laufenden Jahre hörten wir hier eine vom Advokaten Francesco Maria de' Conti di Campello, die wegen des Adels der Empfindung, der Süßigkeit der Verse und der Anspielung auf herrschende

1) Das Archiv der Vallicella in Rom bewahrt verschiedene Textbücher solcher einsätzigen Oratorienkantaten, darunter drei für das Weihnachtsfest: *Cantata da recitarsi nel Palazzo Apostolico La Notte del SS^{mo} Natale dell' Anno 1715*, (Musik von Pietro Paolo Bencini; Personen: *La Verità, L'Idolatria, L'Inganno*), *Cantata* [wie oben] *dell' anno 1727* (Musik von ?; Personen: *Angelo, Fidarte, Linco Pastori*), *Cantata* [wie oben] *dell' anno 1728* (Musik von ?; Personen: *La Pace, L'Umanità, La Colpa*).

e per la nobiltà de sentimenti, e per la dolceza del verso, e per l'allusione alle correnti cose d'Italia, degna di itima particolare.

Zustände in Italien besonderer Achtung wert ist.

[ibid. I, S. 371.]

Notissimi sono que' Drammi Latini, che ne' Venerdi della Quaresima si cantono ogn' anno nell' Oratorio dell' Archiconfraternità del SS. Crocifisso in S. Marcello di Roma, i quali in ogni cosa sono simili agli Oratorij Volgari, fuorchè nella lingua; e comechè pochi ne riescan buoni, nondimeno n'abbiam noi ascoltati de' molto begli, e particolarmente alcuni del Dottore Antonio Chechi da Terni.

Sehr bemerkenswert sind jene lateinischen Dramen, welche man an den Freitagen der Fastenzeit alljährlich im Oratorium der *Archiconfraternità del SS. Crocifisso* in S. Marcello in Rom singt. Sie sind in jeder Hinsicht den gewöhnlichen Oratorien ähnlich, ausgenommen in der Sprache; und obwohl nur wenige von ihnen gut geraten, haben wir doch sehr schöne gehört, besonders einige des Doktors Antonio Chechi aus Terni.

À propos d'une récente biographie de Léonard Leo.

Par

Francesco Piovano.

(Rom.)

I.

L'histoire, la biographie et la bibliographie musicale ont été longtemps presque tout à fait négligées en Italie, chose bien étrange pour un pays qui a eu un passé musical si brillant, et qui a produit, à lui seul, tant de sommités dans l'art. Mais tout ayant commencement et fin, la souveraine indifférence qui a régné pendant tant d'années, a fait place depuis un bon quart de siècle à une activité beaucoup promettante. Les études qui furent toujours en grand honneur chez les autres nations (notamment en Allemagne), ont commencé à fleurir en Italie aussi: et les vicissitudes musicales italiennes ont été illustrées par des habiles écrivains, qui se sont occupés avec grand soin dans leurs études des époques et des hommes du passé.

Nous bornant au seul champ biographique, on peut aisément constater que dans les derniers 25 ans, par les soins d'Italiens, ont paru des ouvrages plus ou moins étendus, dont on ne saurait méconnaître l'importance, ouvrages dédiés à nos plus éminentes célébrités musicales, telles que Palestrina, Monteverdi, Benedetto Marcello, le P. Martini, Pergolesi.

Une récente publication[1]) nous donne maintenant pour la première fois des notices précises et sûres relativement à la vie et aux œuvres d'un autre des grands maîtres du passé: Léonard Leo. Le biographe a recherché avec beaucoup de diligence tout ce qui pouvait éclairer la carrière du musicien: et il a mis dans cette besogne toute la ferveur et le zèle qui devaient nécessairement l'animer en écrivant sur celui qui fut sans doute le plus illustre de ses aïeux. Il faut avouer que les recherches ont atteint leur but, et qu'à certains égards on doit les considérer comme définitives.

Il a réussi avant tout à établir d'une façon certaine l'existence de deux Léonard Leo, contemporains et du même pays, les vicissitudes desquels, par ceux qui n'avaient pas connaissance d'un tel fait, ont été étrangement confondues et attribuées à une seule et unique personne, c'est-à-dire au célèbre musicien. Par un cas très bizarre, les confusions commencèrent justement là où personne ne l'avait jusqu' ici soupçonné: c'est-à-dire dans les registres baptistaires du pays où le maître naquit.

Dans le Volume VIII, fol. 189 des baptisés de S. Vito degli Schiavi (aujourd'hui S. Vito de' Normanni, près de Brindisi, Pouilles), sous la date du 6 août 1694 on trouve inscrit un Leonardo Ortensio Salvatore, fils de Corrado Leo et de Rosabetta Pinto, né le jour précédent, 5 août. Les noms du père et de la mère sont ici tout à fait erronés.

En effet, D. Rosabetta Pinto, née en 1682, comme le biographe documente à la p. 56 de son précédent travail, S. »Vito de' Normanni« [2]), ne pouvait en août 1694 être mère du susdit Leonardo Ortensio Salvatore. En outre, des documents auxquels il faut ajouter foi prouvent que Leonardo, fils de Corrado Leo, de condition aisée, demeura à S. Vito jusqu'à la fin d'avril 1709; qu'il se rendit ensuite à Naples pour suivre ses

1) *Giacomo Leo.* Leonardo Leo musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali. Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1905. In-4, X—115 p., 3 n. n., avec portrait. Le portrait est reproduit d'après celui qui a été publié dans la Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, tomo sesto, Napoli, MDCCCXIX. — Un portrait de Leo en lithographie, signé Haster. L. [ondra] 1825, se trouve aussi dans l'Iconografia d'Euterpe ossia Collezione di ritratti con notizie biografiche dei più celebri armonisti antichi e moderni. Londra, presso Jousnel, Walker & C°., 1824[—1825].

2) S. Vito de' Normanni già Santovito degli Schiavi o Sclavi. Napoli, Stab. Tip. F. Lubrano, 1904, 68 p.

Du même auteur avaient paru auparavant deux petites notes sur Leo, savoir:

Leonardo Leo, celebre musicista del secolo XVIII ed il suo omonimo Leonardo Leo di Corrado: nota storica. Napoli, Stab. Tip. G. Cozzolino e C., 1901, 8 p., avec un fac-simile — et

I signori Leo, i Di Leo ricchi e poveri nel secolo XVII e XVIII in S. Vito de' Normanni ed il celebre musicista Leonardo Leo: nota storica. Napoli, Stab. Tip. G. Cozzolino e C., 1902, 12 p.

études, et que dans la même ville il épousa Anna Teresa Losi le 14 juin 1713.

Au contraire le musicien se rendit à Naples en 1703, ne quitta le Conservatoire de la Pietà dei Turchini qu'en 1715, et ne fut jamais marié.

Il faut ici remarquer que les Gouverneurs du Conservatoire de la Pietà stipulaient une convention pour chaque élève admis, et que conformément à l'ancien réglement on recevait seulement les enfants pauvres et les orphelins dépourvus de moyens, et pas du tout les enfants appartenants à des familles aisées. Aucune convention relative à un Leonardo Leo di Corrado ne se trouvant pendant les années de 1709 à 1713 dans les protocoles de Giovanni Tufarelli, notaire du Conservatoire, l'existence des deux homonymes résulte prouvée.

D'après la tradition de famille, le musicien avait reçu sur les fonts baptismaux les noms de Leonardo Oronzo Salvatore. Or, dans »l'Index librorum baptizatorum Terrae S. Viti alphabetica serie dispositus cura et diligentia Rev. di *D. Joannis Bapt. Carrone*«, à la p. X, l'enfant né le 5 août 1694 se trouve inscrit précisément avec les noms de Leonardo *Oronzo* Salvatore, et non pas Leonardo *Ortensio* Salvatore, comme on lit dans le registre baptistaire. Attendu que dans le même registre aucun autre Leonardo Oronzo Salvatore Leo ne se rencontre pendant les années de 1685 à 1700, et qu'on ne saurait révoquer en doute que le musicien ne soit décédé à l'âge de 50 ans [1]), c'est bien lui que concerne la notice en date du 6 août 1694, ne pouvant celle-ci se référer à son homonyme pour les motifs qu'on a exposés plus haut.

Les parents du musicien furent Leonardo et Saveria Martino, d'humble condition. Le père mourut le 10 juin 1694, presque deux mois avant la naissance de son dernier enfant. Leo se trouva ainsi en condition de pouvoir être reçu au Conservatoire de la Pietà dei Turchini, l'ancien réglement de 1583 étant encore strictement observé [2]).

Il entra donc au Conservatoire vers la fin de 1703, à l'âge de neuf ans, pour y demeurer jusqu'à sa majorité (à laquelle il parvenait en août

1) Circonstance affirmée par un étroit parent du musicien, Annibale De Leo (qui pouvait en avoir exacte connaissance), dans son ouvrage Dell' origine e successi della Terra di S. Vito, dont l'autographe est possédé par la Bibliothèque De Leo à Brindisi. — Annibale De Leo, écrivain et historien, naquit le 16 juin 1739 à S. Vito degli Schiavi, fut nommé archevêque de Brindisi le 29 janvier 1798 et mourut le 10 février 1814. Biographie avec portrait dans la Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, ornata de' loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali ... Tomo quinto. Napoli MDCCCXVIII. Presso Nicola Gervasi calcografo.

2) Pour ce réglement voir *Florimo*, La scuola musicale di Napoli, II, pp. 98—102.

1715). Francesco Provenzale, qui mourut un an après (1704), l'initia aux études; et Nicola Fago lui apprit le chant, le clavecin, le violoncelle et le contrepoint.

Pendant le carnaval de 1712 il s'essaya en Conservatoire pour la première fois dans le genre dramatique avec l'oratorio S. Chiara o l'infedeltà abbattuta, qui obtint beaucoup de succès et fut répliqué au Palais Royal par ordre du Vice-roi. Toujours habillé de la longue robe bleue des »figliuoli« (élèves) de la Pietà, il composa ensuite un autre oratorio pour le petit théâtre du Conservatoire (Il trionfo della castità di Santo Alessio, 4 janvier 1713) et son premier opéra pour un théâtre public (Pisistrato, théâtre de S. Bartolomeo, 13 mai 1714).

En septembre 1715, ayant à peine achevé ses études, il était déjà maître de chapelle du Marquis Stella (capitaine de la garde allemande), circonstance que le biographe a ignorée, mais qu'un livret nous apprend: celui de l'»Eumene«, un opéra de Francesco Gasparini représenté au Palais Royal de Naples le 1^{er} octobre 1715, et dans lequel il y a plusieurs airs de Leo.

Au mois de novembre de la même année il fut appelé en qualité de second maître au Conservatoire d'où il était sorti[1]); en 1716 il entra à la Chapelle Royale, comme organiste surnuméraire, et il obtint la place d'organiste à la Cathédrale; un an après il était aussi maître de chapelle de l'Eglise de S. Maria della Solitaria. À la Chapelle Royale il passa en 1717 organiste effectif, et il en fut bientôt nommé premier organiste: il remplissait déjà ces fonctions en novembre 1720 (voir le livret du Caio Gracco).

Son séjour à Rome pour y étudier avec Pitoni, soit avant d'entrer au Conservatoire, soit après d'en être sorti, est rejeté par le biographe avec des arguments très convaincants[2]).

Les études achevées, il commença pour lui une vie intense, devant non seulement s'appliquer à l'enseignement et remplir ses fonctions à la Chapelle Royale, mais écrire aussi une foule d'opéras sérieux et bouffes pour les théâtres de Naples, Venise, Rome[3]), Bologne, Turin et Milan,

1) D'après *Villarosa* (Memorie, 101) il succéda à Sarconi, qu'on venait de nommer maître de chapelle de la Cathédrale. D. Giacomo Sarconi, un prêtre, avait étudié au même Conservatoire, où l'on donna de lui en 1716 (janvier) et en 1717 les deux drames sacrés suivants: L'umiltà premiata coll' esaltazione alla gloria del cielo di Elisabetta chiamata Reina d'Ungheria et Santa Fortunata vergine e martire.

2) À p. 11 on trouve cité le maître de chapelle de S. Giovanni in Laterano, Girolamo Chigi: mais c'est de Chiti qu'il s'agit. La même faute se rencontre chez Florimo, III, 32, qui en est sans doute redevable à Fétis, V, 273.

3) À Rome il fut mis au nombre des membres de l'Académie de Sainte-Cécile. Voir Brevi notizie storiche sulla Congregazione ed Accademia de' maestri e professori di musica di Roma ... scritte da Pietro *Alfieri* .. Roma MDCCCXLV. Nella Tip. di M. Perego-Salvioni (à la p. 22).

car ses premiers succès dans le genre dramatique lui avaient fait acquérir bien vite la renommée d'habile compositeur.

Sa vie s'écoula presque exclusivement à Naples, qu'il ne quitta que peu de fois et pour peu de temps. Ainsi se rendit-il en septembre 1722 à S. Vito, prenant part à une assemblée appelée à discuter sur les finances de la commune; en mars 1737 il obtint un congé de trois mois pour se rendre à Bologne et y composer le Siface, dont la première eut lieu le 11 mai au théâtre Malvezzi; en novembre 1739 autre congé de quatre mois pour composer le Scipione nelle Spagne à Milan et le Ciro riconosciuto et l'Achille in Sciro à Turin[1]; et en novembre 1741 un congé d'un mois pour se rendre à Rome et y mettre en scène une de ses comédies[2].

Après avoir rempli pendant environ une douzaine d'années les fonctions de premier organiste de la Chapelle Royale, il fut nommé »pro-vice-maestro«, c'est-à-dire troisième maître de chapelle succédant à Leonardo Vinci dont la mort venait de s'ensuivre.

Le biographe place la mort de Vinci en 1732 (p. 18; 36, note 1; et 100); la même date est donnée par Gerber, Villarosa, Florimo, Grove, Chilesotti, Eitner, etc.[3], mais ils se trompent tous tant qu'ils sont. Vinci

1) Le biographe affirme cela à p. 14, 23 et 78: mais le Ciro riconosciuto fut donné à Turin pendant le carnaval précédent (1739), et d'ailleurs il avait été composé en 1737 pour Naples. D'autre part, il résulte d'un document rapporté à p. 101 que Leo demanda le congé «a fine di fare rappresentare e accompagnare due sue opere». Le Ciro n'a donc rien à faire ici.

2) Le mot «commedia», au contraire de ce que le biographe semble croire, il faut l'entendre ici dans le sens d'opéra; et le congé doit avoir justement rapport au Demetrio, mis en sène le samedì 30 décembre 1741 au théâtre Argentina, pour premier opéra de la saison de carnaval 1742. — Dans un document de la «Giunta dei teatri» rapporté par *Croce*, Teatri di Napoli, p. 407, on appelle «commedia» l'Alessandro nell' Indie de Métastase, choisi pour troisième opéra de la saison de 1742—43 au théâtre de S. Carlo.

3) Fétis (que Mendel suit fidèlement) fixe la date du décès de Vinci en 1734 environ. Accumulant beaucoup d'inexactitudes en peu de lignes, il écrit en effet dans la biographie de ce compositeur (VIII, 357): «Au commencement de 1730, il donna, au théâtre delle Dame, à Rome, l'Alessandro nell' Indie; puis, à l'automne de la même année, Didone abbandonata, pour le célèbre chanteur Gizziello, qui joua aussi le rôle principal dans l'Artaserse, du même compositeur. L'Impresario di teatro fut joué au théâtre Nuovo de Naples, en 1731; puis il y a une lacune dans les productions de ce compositeur jusqu'en 1734, où il donna son Siface à Naples, suivi de l'Artaserse, écrit pour le théâtre San Bartolomeo; mais la mort inopinée de Vinci ne lui permit pas de voir la mise en scène de cet ouvrage».

Vinci donna la Didone abbandonata au théâtre delle Dame, à Rome, pendant le carnaval de 1726; et c'est Domenico Gizzi, non pas Gizziello, qui chanta dans cet opéra. Gizziello (Gioacchino Conti) joua le rôle d'Arbace dans l'Artaserse à Naples, au théâtre de San Bartolomeo, pendant le carnaval de 1733. Ledit rôle avait été créé par le fameux Carestini à Rome, en 1730.

L'impresario di teatro, qui fut joué en 1730 (et non pas en 1731), n'est pas de Vinci: il a été composé par Giovanni dell' Anno (*Florimo*, IV, 110).

mourut au moins un an plus tôt. En effet, voici ce qu'on lit dans le »Diario ordinario [di Roma] Num. 2164. In data delli 16. Giugno« 1731. «Essendosi recitata (sic) già per molte volte nel Teatro detto delle Signore Dame agli Orti di Napoli, il Dramma intitolato Il Cleomene[1]),

---

Selon *Florimo* (II, 187), Vinci composa le Siface dans la même année que l'Artaserse: c'est-à-dire en 1730. En effet le Siface a été représenté à Turin en 1730: le livret relatif est mentionné dans le Fach-Katalog der Abteilung des Königreichs Italien (Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Wien 1892), p. 193. D'après une communication de M. Giovanni Zo, sous-directeur de la Bibliothèque Civique de Turin, le nom du compositeur ne figure pas dans le livret. Un opéra intitulé Siface a été donné à Naples, au théâtre de San Bartolomeo en 1734: la musique en est, peut-être, de Vinci; mais, en tout cas, il s'agit d'une reprise.

Dans l'Iconografia d'Euterpe Vinci est appelé Leonardo da Vinci (!): on le fait naître à Naples en 1705 et mourir à l'âge de 42 ans, ce qui place son décès en I747. Le portrait est signé Haster. L.[ondra] 1825.

Lors de la reprise de la Mogliera fedele de Vinci au théâtre Nuovo en 1731 (automne), les morceaux nouveaux furent composés par Giuseppe Sellitti. En 1732 (automne) on reprit au même théâtre la Festa de Bacco, de Vinci aussi, avec des morceaux nouveaux composés par Leo. Cela prouve indirectement que Vinci ne vivait plus en 1732, ni en 1731, car de son vivant on aurait certainement eu recours à lui pour modifier ses opéras.

La première représentation de la Mogliera fedele avait eu lieu en mai 1724 au théâtre della Pace. La Festa de Bacco avait été précédemment jouée au théâtre des Fiorentini en 1722, pendant l'automne.

1) Il Cleomene, opéra sérieux en trois actes de Francesco Araia, avait été mis en scène le samedi 2 juin. «Jeri si vide affisso ne' consueti luoghi publici della Città, il bollettino d'invito per la recita del Dramma intitolato Il Cleomene, da principiarsi questa sera nel Teatro agli Orti di Napoli, detto delle Signore Dame.» Diario ordinario [di Roma] Num. 2158. In data delli 2. Giugno 1731. Et une semaine après: «Grandissimo concorso di Nobiltà, e di altre persone, è stato in tutte e quattro le sere di Sabato, Domenica, Martedì, e Mercordì, nel Teatro, detto delle Signore Dame, agli Orti di Napoli, per udirvi la recita che vi si fa, del Drama intitolato Il Cleomene, con bellissime decorazioni, e posto in Musica, secondo il noto suo buon gusto, dal virtuoso Signor Maestro di Cappella Francesco Araja Napolitano». Diario ordinario [di Roma] Num. 2161. In data delli 9. Giugno 1731.

Il paraît donc que cet opéra, avec lequel fut ouverte la saison de printemps, a eu du succès; cependant, dans une lettre de Métastase à la Bulgarelli, en date de Vienne, le 23 juin 1731 (Lettere disperse e inedite di Pietro Metastasio a cura di Giosuè Carducci — Volume primo [1716—1750], Bologna, Nicola Zanichelli, 1883 — p. 34—35) on lit: «Mi dispiace la disgrazia del Cleomene, ...». Qu'est-ce que c'est qui n'avait pas satisfait le public romain? La musique? la poésie? ou bien l'une et l'autre?

De 1729 à 1735 Araia a composé aussi:

Lo matremmonejo pe' mennetta, comédie pour musique, Naples, théâtre dei Fiorentini, 1729, automne;

Berenice, Pratolino, Villa du Grand-duc de Toscane, 1730;

Ciro riconosciuto, Rome, théâtre delle Dame, 30 décembre 1730;

S. Andrea Corsini, oratorio, à 4 voix, Rome, Palais Apostolique du Quirinal, 14 février 1731; donné aussi au Seminario Romano en 1731;

La forza dell' amore e dell' odio, Milan, théâtre Ducal, 1734, carnaval;

Lucio Vero, Venise, théâtre de Saint-Ange, 4 janvier 1735.

in questi giorni si è veduto affisso ne' soliti luoghi della Città stampato altro bollettino d'invito per l'altro Dramma, che deve andare in Scena nel medesimo Teatro, intitolato Artaserse, composto dal Signor Abbate Pietro Metastasio, e posto in Musica dal *fu* Signor Maestro di Cappella Leonardo Vinci». L'Artaserse fut mis en scène le 19 juin. «Martedì e sera nel Teatro detto delle Signore Dame, agli Orti di Napoli, andò in scena per la prima volta il Dramma intitolato Artaserse, già recitato nel medesimo Teatro, l'anno 1730.[1]), quale si continua con molto concorso di Nobiltà, ed altre Persone». Diario ordinario [di Roma] Num. 2167. In data delli 23. Giugno 1731.

À propos de l'heureux succès de la reprise de cet opéra, Métastase, dans une lettre à la célèbre Bulgarelli, en date de Vienne, le 7 juillet 1731, s'écrie:

«Povero Vinci! Adesso se ne conosce il merito, che vivente si lacerava. Vedete s'è miserabile la condizione degli uomini. La gloria è il solo bene che può renderci felici; ma è tale che bisogna morire per conseguirla, ...»[2])

Vinci était donc déjà mort en juin 1731. A l'aide de deux livrets, on pourra fixer avec une approximation suffisante la date de sa mort.

Dans le livret de La Rosmene, comédie pour musique donnée au théâtre Nuovo de Naples pendant l'été de 1730, Leo est toujours qualifié organiste de la Chapelle Royale: par conséquent Vinci vivait encore. Dans celui de l'Evergete, opéra sérieux en 3 actes, mis en scène au théâtre delle Dame à Rome entre le 20 et le 26 janvier 1731[3]), on lit à p. 9: «La musica è del Signor Leonardo Leo Pro- / Vice Maestro della Real Cappella di Na- / poli». Il s'ensuit que Leo avait déjà remplacé Vinci au mois de janvier 1731. Cela permet d'établir d'une façon certaine que Leonardo Vinci mourut pendant le deuxième semestre de 1730.

Leo exerça les fonctions de «pro-vice-maestro» pendant sept ou huit

---

L'oratorio La natività di Gesù il le composa probablement pour Naples, avant 1735.

En 1735 il se rendit à Saint-Pétersbourg, appelé au service de la Cour Impériale. C'est avec lui que l'opéra italien fit son apparition en Russie, où Galuppi, Traetta, Paisiello, Cimarosa et Sarti cueillirent ensuite tant de lauriers.

1) L'Artaserse avait été donné pendant le carnaval, pour deuxième opéra de la saison. La première eut lieu le 4 février. «Sabbato sera, nel Teatro detto delle Dame, andò in scena il secondo Dramma intitolato l'Artaserse; . . .». Diario ordinario [di Roma] Num. 1954. In data delli 11. Febraro 1730.

2) Lettere cit., I, 36.

3) «In questa settimana per seconda Opera nel Teatro nella Sala de' Signori Capranica, è andato in Scena l'Annibale [musica di Geminiano Jacomelli], ed in quello detto delle Dame, è andato in Scena l'Evergete; . . .». Diario ordinario [di Roma] Num. 2104. In data delli 27. Gennaro 1731.

ans environ, car il l'était encore au 20 mars 1737[1]) (date de la supplique adressée par lui au Roi pour obtenir un congé) et en août 1738 il était déjà »vice-maestro«. En effet, en date du 2 août 1738, dans la quittance de l'honoraire pour la composition du premier acte et des récitatifs du deuxième acte de l'opéra Demetrio[2]), il se qualifie «Sotto-Maestro», c'est-à-dire «vice-maestro».

Mais on peut affirmer qu'il avait été nommé à cette charge au moins 4 mois auparavant: en effet dans le livret de l'oratorio S. Francesco da Paola nel deserto, donné en 1738 à Lecce, dans l'Eglise des Minimes, le jour de la St. François de Paule (2 avril), Leo est qualifié «Vice Maestro»[3]). Le premier maître de la Chapelle, Francesco Mancini, successeur d'Alexandre Scarlatti, doit par conséquent avoir cessé de ses fonctions entre le 20 mars 1737 et le 2 avril 1738, peut-être à cause de décès[4]).

Domenico Sarro jusque-là «vice-maestro», passa premier maître de chapelle: et dans cette charge Leo l'aurait remplacé vers la fin de 1741. Le biographe affirme cela s'appuyant sur deux circonstances, savoir: 1°— en novembre 1741 on donna au théâtre de S. Carlo le dernier opéra de Sarro, Ezio; 2°— dans le document par lequel on accordait en novembre 1741 le congé d'un mois à Leo, celui-ci est appelé «maestro di cappella».

Mais ici le biographe se trompe une fois encore: car la première circonstance n'est pas exacte, et la seconde ne prouve rien. La qualité de «maestro di cappella», il faut la prendre dans l'acception la plus ample, puisque ce titre-là on le donnait à tout compositeur attaché ou non à une chapelle. Leo n'était pas encore premier maître vers la fin de 1741 ni au commencement de 1743 non plus. En effet, dans le livret de la comédie pour musique Il Fantastico, donnée au théâtre Nuovo pen-

1) Dans les livrets de la Rosilla (Naples, théâtre Nuovo, 1733, automne) et de l'Amico traditore (Naples, théâtre dei Fiorentini, 1737, carnaval), il est qualifié vice-maestro de la Chapelle Royale: mais il faut sans doute entendre cela dans le sens de secondo vice-maestro, c'est-à-dire pro-vice-maestro ou troisième maître de la chapelle, car dans des livrets de 1735 (La clemenza di Tito, Venise, théâtre de S. Giovanni Grisostomo, carnaval) et 1736 (Onore vince amore, Naples, théâtre dei Fiorentini, automne) il est toujours qualifié pro-vice-maestro. D'ailleurs Leo se donne lui-même ledit titre dans la supplique au Roi, en date du 20 mars 1737.

2) Mis en scène au théâtre de San Carlo le 30 juin 1738. Le reste de la musique avait été composé par Giuseppe de Maio, Lorenzo Fago, Nicolò Logroscino et Riccardo Broschi.

3) Le biographe a eu connaissance de la représentation de cet oratorio et de la circonstance que Leo est qualifié «vice-maestro» dans le livret (voir p. 74, n. 6): mais il n'a pas songé que la Saint-François de Paule tombait le 2 avril, c'est-à-dire trois mois avant la mise en scène du Demetrio.

4) La mort de Mancini est placée par Fétis et par Florimo en 1739: mais rien ne prouve, jusqu'à présent, que cette date soit exacte.

dant le carnaval 1743, on lit à p. [6]: «La musica è del Signor D. Lionardo / Leo, Vice-Maestro della Real Cap- / pella di Napoli».

Quant à Sarro, il vivait encore en 1743, et remplissait toujours ses fonctions, puisque pendant ladite année il composa l'opéra Alessandro nell' Indie[1]) donné au théâtre de S. Carlo le 20 janvier, jour natal du Roi Charles III. Le biographe même, à p. 108 se charge de nous faire connaître que pour cet opéra Sarro toucha la somme de 200 ducats, honoraire que recevait d'habitude celui qu'on chargeait de la composition d'un opéra pour le théâtre royal. Après l'Alessandro, on ne donna effectivement plus d'opéras de Sarro, qui mourut, à ce qu'il paraît, en 1744[2]).

C'est pourtant en 1744 que Leo dût être nommé premier maître[3]); mais il ne dirigea la Chapelle Royale que pendant quelques mois, car il mourut soudainement dans la vigueur de l'âge le samedi 31 octobre 1744, frappé d'apoplexie.

Les obsèques, qui réussirent dignes d'un homme tant célèbre et estimable, eurent lieu le dimanche 1er novembre. La dépouille mortelle fut accompagnée à l'église de S. Maria in Montesanto, lieu de l'enterrement, par les élèves des Conservatoires de la Pietà et de S. Onofrio[4]), par les Carmes et le clergé de S. Giacomo degli Spagnuoli, par les «virtuosi» de la Chapelle Royale et bon nombre d'autres musiciens.

Le hasard qui s'était plu à sa naissance à le gratifier dans le registre baptistaire de parents qui n'étaient point les siens, le persécuta aussi à sa mort. L'acte de décès (Paroisse de S. Anna di Palazzo) le dit rien moins que veuf d'Anna Losi, et lui donne l'âge de 47 ans.

Tout cela s'explique aisément songeant à son homonyme, avec lequel, d'après la tradition de famille, Leo fut en relation et vécut plusieurs

---

1) Sarro avait déjà mis en musique l'Alessandro nell' Indie en 1736 pour le théâtre de S. Bartolomeo (*Croce*, Teatri di Napoli, 320). — On sait qu'au XVIII siècle beaucoup de compositeurs (entre autres Hasse, Piccinni, Paisiello) ont mis en musique plus d'une fois le même livret. Cela s'est vérifié presque exclusivement à l'égard des drames de Métastase, qui ont joui pendant un siècle (1730—1830) d'une vogue immense, dont on peut se faire une idée songeant que sur les textes du célèbre poète on a composé plus de 1200 partitions. Je tire ce chiffre de mes récherches pour un essai de bibliographie métastasienne.

2) Un article sur Sarro (que je n'ai pu consulter) a paru dans la Rassegna Pugliese de Trani (XIX. 8. 1902). La Rivista storica italiana (Anno XX, 3a S. Vol. II, fasc. 3, Luglio-Settembre 1903, p. 406) le cite ainsi que suit: «*Parisi R.* Documenti per il maestro di cappella D. Sarri [Nato nel 1688, † 1744]».

3) Au commencement de 1744 il était encore «vice-maestro»: cela résulte du livret de l'opéra Vologeso qu'on donna à Turin pendant le carnaval de ladite année. (Communication de M. Giovanni Zo, de la Bibliothèque Civique de Turin).

4) Leo fut second maître au Conservatoire de la Pietà de' Turchini jusqu'à la fin de 1740 et premier maître dès le commencement de 1741, remplaçant Nicola Fago mis à la retraite. Il fut aussi premier maître au Conservatoire de S. Onofrio, mais, faute de documents, il est impossible de fixer les dates.

années. Le curé de S. Anna di Palazzo ayant dans les archives de la paroisse le certificat de mariage de l'autre Leo, doit avoir cru qu'il s'agissait de celui-ci, attribuant au musicien l'âge que peut-être résultait du même document[1]). Quant à Anna Losi, les dossiers matrimoniaux des archives de l'archevêché de Naples prouvent d'une manière irréfutable qu'elle a été la femme de Leonardo Leo di Corrado, et non pas d'une autre personne.

Le biographe à p. 29 affirme que Florimo, puisque il ignorait que la Finta Frascatana avait été représentée auparavant au théâtre Nuovo en 1739 avec le titre Amor vuol sofferenza, «fantasticando scrisse che [Leo] morì nel mentre componeva l'aria buffa: Voi par che gite di palo in frasca, di frasca in palo, della Finta Frascatana, che doveva rappresentarsi al teatro Nuovo, nella quale doveva cantare Geronimo Piano[2]), e che fu compiuta dal Capranica». Avant tout, Florimo ne fait point mention de Geronimo Piano; et ce qu'il a écrit[3]) correspond passablement à la réalité, comme on verra tout à l'heure.

Il est pourtant certain que le biographe a négligé de prendre en examen le livret de la Finta Frascatana, peut-être n'ayant pas réussi à le trouver. La Bibliothèque Nationale Centrale Victor Emmanuel de Rome en possède un exemplaire: voici ce qu'on lit sur le frontispice:

«La Finta / Frascatana / commedia per musica / di / Gennarantonio Federico / napoletano / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo di sopra / Toledo, nell' Autunno di quest' anno 1744. /

1) De cette hypothèse le biographe tire la conséquence que Leonardo Leo di Corrado doit être né vers 1697, alors qu'il pouvait être fils de D. Rosabetta Pinto, née en 1682.

2) Distingué chanteur bouffe qui fleurit de 1726 à 1752 et fut aussi attaché à la Chapelle Royale de Naples.

3) Voici ses précises paroles (vol. III, p. 36): «. . . nell' anno . . . 1745 (sic), [Leo] compose una porzione dell' ultima sua opera La Finta Frascatana pel teatro Nuovo, con poesia del Federico; ma fu colpito di apoplessia mentre scriveva l'aria buffa che comincia colle parole: Voi par che gite Di palo in frasca. Questo pezzo ed il rimanente dell' opera fu poi terminato dal maestro Capranica».

C'est Villarosa qui cite mal à propos Geronimo Piano à p. 106—107 de ses Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli, ainsi qu'il suit: »Finì di vivere il Leo nel 1744 colpito da apoplessia, mentre scrivea un'aria buffa che dovea cantare Geronimo Piano nel teatro nuovo, la quale cominciava così; voi par che gite di palo in frasca, di frasca in palo, nell' opera la finta frascatana, terminata poi dal maestro Matteo Capranica . . .».

Piano avait joué le rôle de Mosca dans Amor vuol sofferenza au théâtre Nuovo en 1739, mais ne chanta point dans la Finta Frascatana, puisque en automne 1744 il était engagé au théâtre dei Fiorentini où l'on donnait l'Arminio de Vincenzo Ciampi. (A propos de cet Arminio: il s'agit d'une comédie pour musique et non pas d'un opéra sérieux comme *Salvioli* a cru dans sa Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, I, 370; et Federico De Navarra est proprement l'auteur du livret, et non l'impresario).

Dedicata / All' Illustris., ed Eccell. Sig., / il Signor / D. Domenico / Marzio Pacecco Carafa / [ici suivent 13 lignes de titres de noblesse et de charges] / In Napoli / A spese di Domenico Langiano, e Domenico / Vivenzio Compagni, e da' medesimi si / vendono nella loro Stamperia alla / Strada di Toledo» (84 p.).

Dans la dédicace, [à p. 3] l'impresario s'empresse de faire savoir à D. Domenico que la Finta Frascatana «sotto altro titolo, nell' Autunno dell' anno 1739. uscì alla luce, dedicata all' Ecc. Signor D. Lelio Pacecco Carafa, gloriosissimo Zio di V. E.; . . .»; ensuite, s'adressant au lecteur lui explique [à p. 6—8] les motifs qui l'ont poussé à remettre en scène une comédie que l'on connaissait déjà, et donne plusieurs notices qui ne sont pas à négliger. Voici la prose de l'impresario dans l'orthographe originale et omettant les sic:

L'IMPRESARIO

A chi legge.

«Io non averei fatta scelta, Cortesissimo Amico, di una Commedia, altra volta rappresentata: se non avessi conosciuto, quanto difficilmente ne' tempi presenta si può incontrare composizione, che possa, con la novità dell' Invenzione, aver la buona sorte di allettarti; e se non avessi pur anco conosciuto, che molti pochi sono quelli, che in sì fatti componimenti colpiscono al segno d'inventare. Le tante rappresentate Commedie, han fatto sì, che ciò che si pensa, (ancorche nuovo sembri al Poèta, ed ancorche nasca da accesa fantasia); si trova nello scrutinar de libri, che da altri, molto tempo prima, si è pensato; e perciò, di qualunque di queste Commedie mi fussi io addeprato di farti godere lo spettacolo, averei innocentemente ingannata la tua aspettativa, che niente di nuovo, di raro, e d'inaspettato avrebbe saputo trovarci. Quindi io, in vece di una di queste tali composizioni, hò stimato assai migliore di presentarti questa, che hai per le mani, che se bene altre volte intesa, non può dirsi, che tragga da altri l'origine, che dal proprio Autore, ed hà tanto di vago, e di grazioso in se stessa, che può far restare in dietro ogni qualunque altra Commedia, che si fusse da altri nuovamente fabricata. Ella è una delle migliori, che diede alla luce il fecondo ingegno del fù celebre GENNARANTONIO FEDERICO; ed io mi lusingo, che il dotto Autore, se potesse veder questo suo Parto nella maniera, che io per allettarti hò fatto ripulire, goderebbe di ciò non poco, ed abbracciarebbe il suo caro Amico, che a mia richiesta, si è tanto per lui affaticato. Il variarla però (l'istesso Amico protesta, ed io lo raffermo) non è nato da difetto della Commedia, ma da dura necessità: sendosi dovute accomodar le Scene secondo l'abilità de' Personaggi; altrimente, tal quale, il lodato Autore la compose, si sarebbe rappresentata, che ben degna, senz' altro aiuto, fù della tua ammirazione, allorchè si rappresentò nel 1739. Vedrai perciò mutato dall' Idioma Napoletano nel Toscano il carattere di MOSCA, che pria da Vetturino, or da Vivandiere Lucchese si rappresenta: e per conseguenza tutte le arie del medesimo. Vedrai ritoccati i Finali per caggion' della locuzione Toscana, ed il Duetto ancora (ma lasciat' i primi colla stessa Musica): ed anteposte, e posposte alcune Arie delle prime Parti, per serbar alcun buon' ordine nell' allettarti, di cui quelle segnate colla stella alla margine sono nuove così di parole, come di Musica. Si sono ristretti, ed aggiunti ancora nel corpo delle Scene delle Parti sode [= serie] alcuni recitativi,

che secondo l'abilità di alcuni de' Rappresentanti si sono dovuti accrescere, e minuire, che per non darti tedio non si sono segnati colle virgolette. Io, tutto ciò che di nuovo ci vedi aggiunto, avevo destinato di farlo poner in Musica dal celeberrimo LIONARDO LEO, di cui tutto il restante fu parto ben degno; ma avendo egli appena composte due arie delle nuove del primo Atto: cioè la prima di Alessandro nella Scena V.[1]), ed anche la prima del MOSCA nella Scena X.[2]); nell' atto, che le stava ripulendo, ci fù tolto, (oh sua beata sorte!) da quel SIGNORE, che si compiacque darli nel suo felice soggiorno un' eterno, e fortunato riposo; e perciò da altri hò dovuto far supplire alle sue veci; e forse, se non m'inganno, si è assai ben' compito al dovere, e ad una tal mancanza. Da ciò spero, di non aver fatto poco per darti qualche sorte di piacere. Ma se non supplirà il tuo compatimento, con tutto questo averò dato nelle secche: e perciò della tua benivolenza, e compatimento insieme ti priego. Vivi felice».

A p. [10] se trouve la notice suivante:

«La musica è del fu celebre Signor Lionardo Leo, Maestro della Real Cappella di Napoli; però le Arie segnate colla stella alla margine: a riserba di quelle delle Scene V. e X. del primo Atto: sono del Signor Matteo Crapanica[3]), del quale anche sono la maggior parte de' recitativi del terzo Atto».

Les airs nouveaux composés par Capranica sont au nombre de 10; c'est pourtant fort peu à propos que le biographe a écrit (p. 65) que pour cette reprise les changements devaient être insignifiants, puisque la comédie avait été déjà accueillie avec faveur[4]).

1) «Riedi al caro genitore».

2) «Voi par che gite di palo in frasca».

3) Crapanica c'est une forme napolitaine au lieu de Capranica. — Matteo Capranica, maître de chapelle napolitain, a composé de 1738 à 1753 sept ou huit opéras qui ont été représentés à Rome et à Naples.

4) En ce temps-là, lorsqu' on reprenait une comédie pour musique, les changements qu'on y apportait — soit pour l'adapter à des sujets plus ou moins habiles que ceux pour lesquels on l'avait composée, soit pour seconder les caprices et les prétentions de quelque acteur en vogue — étaient ordinairement si nombreux, que souvent la paternité musicale changeait tout à fait. Deux exemples suffiront pour faire connaître davantage de quelle façon on respectait les productions qui avaient eu la chance d'être bien accueillies par le public.

L'Origille, comédie pour musique en 3 actes d'Antonio Palella, ayant eu un «felice incontro» au théâtre Nuovo en décembre 1740, fut reprise un an après au même théâtre avec le titre Il trionfo del valore. De l'ouverture jusqu'aux «finali» presque tout fut renouvelé par Gaetano Signorile et Nicola Porpora: même les récitatifs furent expressément mis en musique par Giampaolo di Domenico. De Palella on ne conserva que 2 airs! Il s'agissait pourtant de musique applaudie!

Pendant le carnaval de 1741 on devait reprendre au théâtre dei Fiorentini un opéra bouffe de Pietro Auletta, L'amor costante, que l'on y avait donné en 1739 «con applauso commune». Avant tout l'opéra reçut un nouveau titre: La Violante. On introduisit dans la comédie un personnage qui ne se trouvait pas dans l'édition de 1739 et l'on chargea Logroscino de composer plusieurs airs nouveaux. Dans le livret, à p. [7] on lit en effet: «Tutte l'Arie segnate al margine con questo segno * sono del Sig. Nicolò Logroscino Maestro di Cappella Napoletano».

Mais avec cela la partition d'Auletta n'était pas encore suffisamment défigurée: ainsi, avant que l'on achevât l'impression du livret, tant d'autres changements furent introduits, que du compositeur de 1739 restèrent seulement 10 morceaux.

Les rôles étaient ainsi distribués: Mosca, Alessandro Renda — Alessandro, Serafina Penni — Fazio Tondi, Gioacchino Corrado — Eugenia, Colomba Mattei — Camilla, Rosa Pallarini — Vastarella, Anna Maria di Gennaro — Ridolfo, Domenico Antonio de Amicis[3]). Encore à p. [10], après l'indication du scénographe on rencontre (chose étrange dans un livret d'opéra bouffe napolitain) rien moins qu'une citation latine tirée de *Jo: Ludov. Vives*, «De causis corruptarum Artium», Lib. 1.[4]).

C'est un livret sans doute fort intéressant à différents égards que celui de la Finta Frascatana.

II.

L'activité de Leo a été vraiment étonnante: pour s'en convaincre, il suffit de parcourir le neuvième chapitre, répertoire des compositions du maître. Il est divisé in 3 parties: I. Musica teatrale. — II. Musica sacra. — III. Musica istrumentale, didascalica e diversa. Leo a cultivé tous les genres: mais c'est surtout dans la composition dramatique (sérieuse ou bouffe) et dans la musique d'église qu'il a excellé.

De 1712 à 1744 il a composé environ 80 opéras, oratorios et cantates[3]): sur ces productions on trouve dans la première partie (Musica teatrale) une foule de renseignements pour ce qui concerne le genre, l'auteur du texte, le lieu et la date de représentation, l'existence dans les bibliothèques du livret ou de la partition[4]), etc.

Bref, au dernier moment, c'est-à-dire sur la dernière page du livret on se vit obligé d'apostropher le spectateur en ces mots: «avvertisce (sic), che la Musica è del Signor Nicolò Logroscino, Maestro di Cappella Napoletano, a riserba dell' Arie, e Terzetto della prima Edizione, che sono le seguenti, cioè nell' Atto I. Nò scetate lo cane, che dorme &c. Bastano i palpiti &c. Quando vedrai ch'io ballo &c. Oddio di te più perfido &c. Nell' Atto II. Aseno te nne iste &c. Vi piace d'interrompermi &c. Ed il finale. E nell' Atto III. Or che ti sto mirando &c. Colla mia disinvoltura &c. [terzetto]. Ed il finale &c. Quali sono d'altro Maestro» [c'est-à-dire Auletta].

1) Père de la célèbre cantatrice Anna de Amicis Buonsolazzi.

2) La voici: «An putamus insolentiores quosquam esse iis, qui quum sapientiam nullam habeant, pro sapientibus tamen ad turbam sese venditant? nihil est medium: sapientia optimos facit, simulatio sapientiae pessimos: propterea quod quae tenere bonis artibus nequeunt, fraude & flagitiis tuentur».

3) On ne saurait dire d'où Otto Kade a tiré la notice que Leo en fait de musique dramatique a composé seulement 8 opéras et 2 grands oratorios. D'après le même auteur, Leo «starb plötzlich in dem Conservatorium 1746»(?). Cfr. Die Musikalien-Sammlung des Großherzoglich Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses aus den letzten zwei Jahrhunderten . . . alphabetisch-thematisch verzeichnet und ausgearbeitet von . . . Otto Kade . . .
Band II. Schwerin 1893. Druck der Sandmeyerschen Hofbuchdruckerei — p. 8.

4) Par rapport à l'existence de musique de Leo particulièrement dans les bibliothèques de l'étranger, voir aussi la liste donnée par *Eitner* dans son «Quellen-Lexikon», Band 6, pp. 135—138.

Voici quelques rectifications et additions:

Page 46, note 2. Le poète Sebastiano Biancardi (Domenico Lalli) s'appelait parmi les Arcades Ortanio, et non pas Ortiano. Voir le livret de l'Argeno, Venise, 1728, et la Drammaturgia de L. Allacci (Venise, 1755), col. 162.

... **Eumene.** Naples, Palais Royal, 1er octobre 1715, texte d'Apostolo Zeno, musique de Francesco Gasparini [1]), avec plusieurs airs d'autres auteurs. Dans cet opéra que le biographe ne cite pas, et qui fut donné pour le jour natal de l'empereur Charles VI, il y a de Leo le prologue (Dea Bellona e coro), 10 airs de l'opéra proprement dit, et 4 scènes bouffes de Rosinda e Nesso. Chaque morceau mis en musique par Leo est contre-marqué dans le livret avec un paragraphe.

4. **Sesostri re d'Egitto.** Naples, Palais Royal, 4 novembre 1717, musique de Francesco Gasparini, avec plusieurs morceaux de Leo. — En 1738 à Lisbonne, Sala da Academia na Praça da Trindade, on donna un opéra Sesostri re d'Egitto dont la musique était entièrement de Leo. Voir Historia do Theatro portuguez por *Theophilo Braga.* A baixa comedia e a opera. Seculo XVIII. Porto, Imprenta Portugueza-Editora, 1871, p. 350.

10. **Arianna e Teseo.** Naples, théâtre de S. Bartolomeo, 26 novembre 1721. — Le texte doit être celui de Pariati, plus ou moins défiguré.

12. **La mpeca scoperta.** Naples, théâtre dei Fiorentini, samedi 13 décembre 1723. — La première eut lieu le 13 novembre [2]), qui tomba justement au samedi, et non pas le 13 décembre qui tomba au lundi. Dans le livret la dédicace de l'impresario Verardino Bottone est en date del' 11 novembre 1723. Ni le poète, ni le musicien ne sont mentionnés dans le livret.

13. **Timocrate.** Venise, théâtre de S. Angelo, 1723. — Cet opéra fut représenté pendant le carnaval.

14. **L'ammore fedele.** Naples, théâtre dei Fiorentini, samedi 23 avril 1724. — Si la première eut lieu effectivement au samedi, cette comédie fut mise en scène le 22 avril, et non pas le 23 qui tomba au dimanche. Le nom du compositeur, de même que celui du poète, ne figurent pas dans le livret. L'anonyme poète (Francesco Oliva) fait savoir «A chi legge» qu'il est auteur aussi de la comédie La mpeca scoperta «c'happe pe patre potativo chillo, che la copiaje». Ce père putatif était tel Eligio Maria Orenghi, lequel, lors de la reprise de La mpeca scoperta, au même théâtre en 1732 avec le titre La mbroglia scoperta, s'en déclara effrontément auteur sur le frontispice du livret relatif.

15. **Lo pazzo apposta.** Naples, théâtre dei Fiorentini, automne 1724. — Dans le livret de cette comédie aussi, aucune mention n'est faite ni du compositeur, ni du poète.

---

1) L'Eumene de Francesco Gasparini avait été précédemment joué à Reggio, en 1714. Voir Catalogo della collezione d'autografi lasciata alla R. Accademia Filarmonica di Bologna dall' Accademico Ab. Dott. Masseangelo Masseangeli ... Bologna 1881 [—1896]. Regia Tipografia — p. 133.

2) Dans le Diario ordinario [di Roma] Num. 982. In data delli 20 Novemb. 1723, on lit en effet sous la date de «Napoli 16 Novembre»: «Sabbato sera si recitò per la prima volta nel Teatro de' Fiorentini la Comedia in Lingua Napolitana intitolata la Mpeca scoperta, la quale è riuscita di somma sodisfazione (sic), e compiacimento».

17. **Turno Aricino.** Naples, théâtre de S. Bartolomeo, 1724, musique de Vinci et Leo. — Le texte doit être de Silvio Stampiglia.

19. **Il trionfo di Camilla.** Rome, théâtre Capranica, 1726. — Le titre exact est, selon le livret, Il trionfo di Camilla Regina de' Volsci. Cet opéra, le premier de la saison de carnaval, fut mis en scène le mardi 8 janvier. Voir Diario ordinario [di Roma] Num. 1316. In data delli 12. Gennaro 1726.

22. **Il Cid.** Rome, théâtre Capranica, 1727. — Deuxième opéra de la saison de carnaval; la première eut lieu entre le 7 et le 14 février. Voir Diario ordinario [di Roma] Num. 1486. In data delli 15. Febraro 1727.

23. **Argene.** — C'est Argeno qu'il faut lire d'après le livret. C'est pour Venise que Leo composa cet opéra. La première eut lieu le samedi 17 janvier 1728 au théâtre de S. Giovanni Grisostomo. Voici ce qu'on lit à ce sujet sous la date de «Venezia 24. Gennaro» dans le Diario ordinario [di Roma] Num. 1636. In data delli 31. Gennaro 1728: «Sabbato sera della scorsa settimana, nelli Teatri di S. Gio. Grisostomo, e S. Angelo andorono (sic) in Scena li Drammi Musicali, intitolati nel primo Argeno, e nel secondo Rositena (sic), ed Oronta[1]), ambedue riescono di grand'applauso, per godere le quali (sic) vanno sempre più capitando Soggetti di stima».

24. **La pastorella commattuta.** Naples, théâtre Nuovo, 1728. — Cette comédie a été représentée pendant l'automne.

25. **Catone in Utica.** La première représentation eut lieu à Venise, au théâtre de S. Giovanni Grisostomo, pendant le carnaval de 1729. Le Diario ordinario [di Roma] Num. 1784. In data delli 12. Gennaro 1729 nous apprend sous la date de «Venezia 1. Gennaro» que le Catone fut mis en scène le dimanche 26 décembre 1728: «Domenica giorno dedicato al Protomartire S. Stefano . . . Nel Teatro di S. Gio. Grisostomo andò in scena per la prima volta il nuovo Dramma Intitolata (sic) Catone, che riesce di sommo aggradimento, . . .».

L'opéra Catone in Utica donné en 1728 (pendant le carnaval) à Rome (au théâtre delle Dame) avait été composé par Vinci, le premier qui ait mis en musique ce drame de Métastase. Il est, par conséquent, impossible que Leo ait écrit son opéra en 1726 pour Naples.

30. **Li mariti a forza.** Naples, théâtre dei Fiorentini, 1732. — Cet opéra n'est pas de Leo, mais de Latilla. Florimo a raison de l'attribuer à celui-ci: on trouve en effet dans le livret à p. [5] la notice suivante: «La Museca è de lo Segnore Gae- / tano Latilla Masto de Cappella / Napoletano». Ce n'est que par un simple équivoque que *Napoli-Signorelli* dans ses Vicende della coltura nelle Due Sicilie (Seconda Edizione Napoletana. Tomo VI. In Napoli 1811, p. 109) en a attribué la musique à Leo.

33. **La Rosilla.** Naples, théâtre Nuovo, 1733, automne. — Dans cette tragi-comédie il y a 11 airs de Leo. — Filostrato Lucano Cinnèo est l'anagramme de Francesco Antonio Tullio, lequel se cacha aussi sous les deux suivants: Colantuono Feralintisco (qu'à p. 52, note 3, le biographe a pris pour le nom arcadique du poète) et Tertulliano Fonsaconico.

---

1) Rosilena ed Oronta, opéra sérieux en 3 actes, texte de Gio. Palazzi, musique d'Antonio Vivaldi.

La Rosilla avait été donnée originairement en 1723 au théâtre dei Fiorentini avec le titre La Locinna: *Florimo*, IV, 42, ne nomme pas le compositeur, qui, selon *Napoli-Signorelli*, op. cit., VI, 106, fut Giampaolo de Dominicis (di Domenico). En 1733 le texte avait été modifié par Carlo de Palma, lequel, 14 ans après, le renouvela entièrement, lors de la reprise au théâtre dei Fiorentini (1747, automne, musique de Nicolò Conforto, avec le titre L'amor costante).

34. **Amor dà senno.** Naples, théâtre Nuovo, 1733, au printemps, texte de Tommaso Mariani. — Le biographe, qui ne connaît cet opéra que par *Croce*, Teatri di Napoli, p. 300, note 1, se trompe en attribuant le texte à Mariani: l'auteur en demeure jusqu' ici inconnu. Le titre exact est, d'après le livret, Amore mette sinno. Quinze ariettes seulement, contre-marquées avec un paragraphe, sont de Leo; le reste est d'un autre compositeur, dont le nom ne figure pas dans le livret. Cette comédie a été peut-être donnée précédemment sans les morceaux de Leo.

. . . **Componimento dramatico pastorale**, en 2 parties. Rome, Palais du Cardinal Cienfuegos, jeudi 19 novembre 1733, texte de O. L. P. A. (probablement Ormido Leuttronio Pastore Arcade, c'est-à-dire l'abbé Niccolò Coluzzi d'Albano). — Le biographe ne connaît pas ce Componimento, qui fut joué pour célébrer le jour du nom d'Elisabeth Christine Impératrice d'Allemagne[1]). Les interlocuteurs sont quatre: Speranza, Apollo, Dora et Lacone. Livret à la Bibliothèque Victor Emmanuel de Rome.

On trouve mentionnée cette cantate aussi dans le Diario ordinario [di Roma] Num. 2544. In data delli 21. Novemb. 1733.

35. **Il castello d'Atlante.** Naples, théâtre de S. Bartolomeo, 1734. — C'est un opéra sérieux en 3 actes, qu'on joua pendant l'été. Le texte est de Tommaso Mariani. Voici les personnages et les exécuteurs:

Alcina, Giustina Turcotti.	Atlante, Francesco Tolve.
Ruggiero, Gaetano Caffarelli.	Melissa, Teresa Palma.
Bradamante, Maria Marta Monticelli.	

Avec cet opéra on donna aussi des intermèdes mis en musique par Feo.

36. **La clemenza di Tito.** C'est à Venise (théâtre de S. Giovanni Grisostomo) que cet opéra a été représenté pour la première fois pendant le carnaval de 1735. «La sera di Sabbato [29 gennaio] andò in scena nel Teatro di S. Gio. Crisostomo il secondo Dramma Musicale intitolato la Clemenza di Tito, che riporta plauso». Diario ordinario [di Roma] Num. 2736. In data delli 16. Febraro 1735, (sous la date de «Venezia 5. Febraro»).

L'air de Sesto «Se mai senti spirarti sul volto» a été publié par Gevaert dans le recueil «Les Gloires de l'Italie» (premier volume, p. 54).

37. **Demetrio.** Torremaggiore, samedi 10 mai 1735. — Il faut lire sans doute 10 décembre au lieu de 10 mai, car c'est dans le numéro du 20 décembre des Avvisi de Naples qu'on fait mention de cet opéra et

1) Le cardinal Alvaro Cienfuegos était ministre plénipotentiaire de l'Empereur d'Allemagne auprès du Saint-Siége. Des cantates pour la même occasion ont été composées par Pietro Paolo Bencini (1720—1721), par Benedetto Micheli (1722—1724, 1726—1728), par Giovanni Battista Costanzi (1729, 1731), par Antonio Bencini (1730, 1734) et par Nicolò Porpora (1732). L'exécution a toujours eu lieu chez le cardinal Cienfuegos, et en 1720—1721 chez son prédécesseur, le cardinal d'Althann.

en outre le 10 mai 1735 tomba au mardi, tandis que le 10 décembre de la même année tomba précisément au samedi.

38. **Demofoonte.** Naples, théâtre de S. Bartolomeo, jeudi, 1er janvier 1735, pour le jour natal(?) du Roi (Charles III). — Le 1er janvier 1735 tomba au samedi, non pas au jeudi. Le jour natal de Charles III tombait le 20 janvier.

Selon *Croce* (Teatri di Napoli, 309) la musique était en partie de Sarro. Leo compléta peut-être sa partition lors de la reprise au théâtre de S. Carlo en décembre 1741.

Le duo de Timante et Dircea «La destra ti chiedo», a été publié par Gevaert dans le recueil «Les Gloires de l'Italie» (deuxième volume, p. 15).

Page 59, II. **Onore vince amore.** Naples, théâtre dei Fiorentini, 1736. — Le biographe place cet opéra parmi les incertains, n'en ayant connaissance que par *Florimo*, III, 35 et 40. Mais aucun doute ne peut subsister, car le livret relatif existe à la Bibliothèque Victor Emmanuel de Rome.

«Onore / vince amore / Melodrama / Da rappresentarsi / Nel Teatro de' Fiorentini ad Au- / tunno del corrente Anno 1736. / Consegrato / All' Illustriss. ed Eccellentiss. Signora / La Signora / D. Anna / Colonna, / Duchessa di Maddaloni, &. / [vignette] / In Napoli MDCCXXXVI. / A spese di Nicola di Biase, dal quale si ven- / dono sotto la Posta» 56 p., en 3 actes).

Voici les noms des personnages et des exécuteurs:

D. Giovanni Toreglia, Giovanni Manzuoli.
D. Fernando Erriquez, Giuseppe Ciacchi.
D. Arminda, Elisabetta Querini.
D. Elvira, Maddalena Frizzi.
Rocchetto, Giovanna Falconetti.
Cecella, «La Signora N. N.».
Pennacchio, Giovanni Romanelli.
Crespano, Giacomo d'Ambrosio.

Après l'indication des «Apparenze di scena» on lit à p. [6]: «MUSICA del Mastro di Cappella Sig. Lionar- / do Leo, Pro Vice Maestro della Regal / Cappella di Napoli».

Le sujet est semi-sérieux.

41. **Ciro riconosciuto.** D'après *Salvioli*, op. cit., I, 771, la première représentation eut lieu à Naples, au théâtre de S. Bartolomeo, en 1737, pendant l'été, tandis que Paloschi et Albinati[1]) fixent la date de la première au 21 juillet **1727**. Il faut peut-être lire 1737 au bien de 1727, d'autant plus que Métastase ne compose son drame qu'en 1736 à Vienne, où il fut représenté pour la première fois le 28 août, avec la musique d'Antonio Caldara. Le Ciro riconosciuto qu'on donna au théâtre de S. Angelo à Venise en 1737 (carnaval) n'est pas de Leo, mais, selon *Wiel* (I teatri musicali veneziani del settecento, p. 124, nº. 370) de Galuppi. Dans le livret aucune mention n'est pourtant faite du compositeur.

44. **Olimpiade.** Naples, théâtre de S. Carlo, 19 décembre 1737. — L'air d'Aristea «Tu me da me dividi» a paru en 1850 à Milan, chez

1) Piccolo dizionario delle opere teatrali ... per cura di **Giuseppe Paloschi.** Quarta edizione con notevoli aggiunte per cura di **Giuseppe Albinati.** Milano, G. Ricordi & C., [1898] — p. 77.

Jean Ricordi, dans le recueil «Antologia classica musicale» — Anno VII; il a été publié aussi dans la «Collection d'airs classiques».

On a publié aussi l'air de Megacle «Se cerca, se dice» arrangé pour chant et piano par le compositeur romain Eugenio Terziani (1824—1889).

55. **Scipione nelle Spagne.** Milan, théâtre Ducal, 1740. — On le joua pendant le carnaval pour deuxième opéra de la saison. Quant à la poésie, il s'agit vraisemblablement du vieux drame d'Agostino Piovene plus ou moins modifié. D'après *Quadrio* (Della storia e della ragione d'ogni poesia, tomo 5°, p. 521) ce serait du Scipione de Zeno qu'il s'agit: mais Quadrio est en erreur.

... **Carlo in Alemagna**, opéra (?). Milan, théâtre Ducal, janvier 1740. — Inconnu au biographe. Mentionné et attribué à Leo par A. Paglicci Brozzi dans son travail Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII. Notizie aneddotiche 1701—1776 (con illustrazioni). Milano, G. Ricordi & C. (extrait de la Gazzetta Musicale di Milano, 1893—1894) p. 118.

56. **Viriate.** Pistoia, 1740 (en été). — La Viriate n'est qu'une réplique du Siface composé en 1737 pour Bologne.

... **Ezio.** Modène, théâtre Molza, le 26 décembre 1740; texte de Métastase. — Cet opéra sérieux, qui a échappé au biographe, se trouve mentionné dans la Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 del maestro *Alessandro Gandini*, arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da *Luigi Francesco Valdrighi* e *Giorgio Ferrari-Moreni*. Parte prima. Modena, Tipografia Sociale, 1873 — p. 60.

Les interprètes de l'Ezio furent: Angiola Zanucchi, Antonia Negri Tomij dite la Mestrina, Margherita Giacomazzi, Marianna Imer, Pellegrino Tomij, Anna Castelli.

... **Il Verbo Eterno e la Religione**, componimento drammatico en 2 parties, texte de Cesare Franchini Taviani de Pistoia. Ce componimento, inconnu au biographe, fut exécuté à Florence, en 1741, dans le Monastère de Sainte-Apollonie, à l'occasion que Madame Maria Caterina Felice Ginori faisait son entrée dans ledit monastère.

Les interlocuteurs sont deux: Verbo Eterno et Religione.

Livret à la Bibliothèque Victor Emmanuel de Rome.

Page 67, III. **L'Alessandro.** Naples, théâtre dei Fiorentini, 1741, carnaval. — Quoique le biographe place cette comédie parmi les opéras incertains, l'Alessandro est assurément de Leo. Florimo, IV, 52—53 donne les noms des personnages et des exécuteurs. D'après le livret que la Bibliothèque Angelica de Rome possède, la représentation eut lieu en automne et non pendant le carnaval.

... **La Berenice.** Naples, 1740. — Le biographe ne fait pas mention d'une comédie pour musique de ce titre. Pourtant *Martorana* dans ses Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano (Napoli, Chiurazzi, 1874) parmi les comédies de Gennarantonio Federico cite aussi «La Berenice 1740; e L'Alessandro 1742 (sic), entrambe con musica di Leonardo Leo» (p. 191). Cet opéra demeure toutefois incertain, car *Martorana* pourrait avoir équivoqué avec la Beatrice, une comédie précisément de Federico, jouée au théâtre Nuovo pendant le carnaval de 1740, dont la musique fut composée par Vincenzo Ciampi. Il est aussi possible que la Berenice soit la même chose que l'Alessandro: en effet

dans l'Alessandro le personnage de ce nom feint d'être une femme, se cachant sous le nom de Berenice, sa sœur.

59. **L'impresario delle isole Canarine.** Venise, théâtre de S. Angelo, 1742 (en hiver). — D'après Albert Schatz le texte est celui des intermèdes que Métastase composa pour la Didone abbandonata. C'est peut-être Leo qui les mit originairement en musique pour Naples, théâtre de San Bartolomeo, carnaval 1724.

69. **Lo matrimonio annascuso.** Une comédie pour musique en 3 actes, ayant pour titre Lo matremmoneio annascuso a été représentée à Naples, théâtre dei Fiorentini, au printemps de 1727. Le compositeur n'est pas nommé dans le livret, qui a pour auteur D. Saverio de Maltrano. Voici les noms des personnages et des exécuteurs:

Notà Fabbejo, ...	D. Laurenza, Poleta Costa.
Rita, Giacomina Ferrari.	D. Nora, Semmuono de Farco.
D. Gammillo Caruso, Fortonata Romano.	Cannetella, Marejuccia Monti.
Nardillo, Lisabetta Guerrina.	Luccio, Ciommo Piano.

La Bibliothèque Victor Emmanuel de Rome possède un exemplaire du livret.

70. **Nitocri Regina d'Egitto.** Un opéra de ce titre fut mis en scène à Naples, au théâtre de San Bartolomeo le 4 novembre 1733; voir Diario ordinario [di Roma] Num. 2543. In data delli 20. Novemb. 1733. Le Diario ne mentionne pas le compositeur.

71. **I viaggiatori,** intermezzo. Il était en 3 actes, et à Paris, lors de la représentation à l'Opéra (12 février 1754), il y avait aussi un prologue[1]). Pendant la foire de 1755, on donna cet opéra à Lugo, avec musique de Leo et d'autres auteurs. Une réplique avec le titre I viaggiatori felici eut lieu à Pesaro, théâtre del Sole, pendant le carnaval de 1755.

Cet opéra est le même qui sous le titre de Il Giramondo a été précédemment joué sur différents théâtres, par exemple: Innsbruck (livret sans date à la Bibl. du Liceo Musicale de Bologne) et Turin, théâtre Carignano, 1748. Un Giramondo sans nom de compositeur fut représenté à Florence, théâtre du Cocomero, en 1743 (automne) — à Hambourg, en novembre 1745 — à Milan, en 1746 — à Londres, King's Theatre in the Haymarket, en 1749; et comme intermède à 3 voix à Venise, théâtre de Saint-Cassian, pendant le carnaval de 1749[2]).

La première représentation a eu lieu, peut-être, à Naples, vers 1740. Le livret, donc l'auteur est Antonio Palomba, a été mis en musique originairement en 1739 par Pietro Auletta (L'amor costante, Naples, théâtre dei Fiorentini) et ensuite, sous des titres différents, par Nicolò Logroscino et Giuseppe d'Avossa. *Salvioli* (op. cit., I, Appendice, 24) cite aussi: L'amor costante ossia il Don Bertoldo, musique de plusieurs auteurs, Brescia, 1744. Un Don Bertoldo o l'amor costante, dont la musique était également un pasticcio, fut représenté à Pesaro, au théâtre del Sole, pendant le carnaval de 1743[3]).

---

1) Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue .... rédigé par *Théodore De Lajarte* ... Tome premier. Paris, Librairie des Bibliophiles ... MDCCCLXXVIII, p. 231. 2) *Taddeo Wiel*, I teatri musicali veneziani del settecento... Venezia, Visentini, 1897 — N°. 507.

3) Memorie cronistoriche del teatro di Pesaro (1637—1897) di *Carlo Cinelli*, dans La Cronaca musicale (de Pesaro), Anno II, N. 11, p. 426.

... **Componimento pastorale** en 2 parties. — **Flavio e Domizia,** opéra. — Le biographe ne le mentionne pas. La Bibliothèque Royale de Berlin en possède les partitions autographes; voir *Eitner*, Quellen-Lexikon, Band 6, p. 137.

Page 72. **Il trionfo della castità di S. Alessio.** Naples, Conservatoire de la Pietà, 4 janvier 1713. — Le biographe considère cet oratorio comme «una invenzione di sana pianta» de Florimo. Mais il a tort; Florimo a vu le livret, car il en donne le titre dans le troisième volume de La scuola musicale di Napoli, p. 33. D'ailleurs un exemplaire de la partition existe ou du moins il existait une fois dans la Bibliothèque du Conservatoire de Paris ou dans celle de l'abbé Santini: voir *Eitner*, Quellen-Lexikon, Band 6, p. 137.

Page 73. **La morte di Abele.** Naples, Palais Royal, 1732. — De cet oratorio il est question dans le roman musical de Wilhelm Heinse, Hildegard von Hohenthal, p. 68--69 de l'édition de Leipsic, 1857.

Page 74. **S^a. Genoveffa.** Il paraît que le biographe ait quelques doutes sur l'authenticité de cet oratorio. Florimo, III, 39, le mentionne sous le N°. 12 parmi les partitions de Leo que possède l'Archivio del Real Collegio di Musica di Napoli, et le qualifie «opera seria in tre atti». Eitner le cite dans son Quellen-Lexikon, Band 6, p. 137, avec la date de 1743. Quant au texte, il doit s'agir du mélodrame La Gineviefa de Lorenzo Brunassi[1]) plutôt que du drame homonyme de Girolamo Gigli.

Les livrets d'Innsbruck, sans date, de Turin, 1748, et de Milan, 1746, se trouvent cités dans le Fach-Katalog der Abteilung des Königreichs Italien (Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen. Wien 1892), respectivement à p. 182, 199 et 222. La représentation d'Hambourg, en novembre 1745, se trouve mentionnée dans l'Allgemeine musikalische Zeitung de Leipzig, XII. Jahrgang, Nr. 18, 2. Mai 1877, p. 279.

1) *Napoli-Signorelli* dans ses Vicende della coltura, VI, p. 321, fait mention des mélodrames sacrés de Lorenzo Brunassi, Duc de S. Filippo, «che si cantarono nella di lui casa, cioè la Geneviefa, s. Perpetua martire cui fece una bella prefazione Gio: Antonio Sergio, e s. Marcellino martire; i quali s'impressero nel 1742 e 1745». Le Catalogo di libri antichi e rari vendibili in Napoli presso Giuseppe Dura (Napoli, Tipografia di Gaetano Cardamone, 1861) renseigne à p. 119, sous les No. 2098, 2099 et 2100, les pièces suivantes de Brunassi, toutes imprimées à Naples en 1745: La passione di nostro Signor Gesù Cristo, tragedia [per musica?], La Geneviefa, et S. Perpetua martire.

Florimo, IV, 538, cite la Gineviefa de Brunassi comme ayant été représentée en 1745 au «Collegio de' Nobili» avec la musique de Giacomo Sellitto. S'agit-il d'une nouvelle musique? ou bien la musique était de Sellitto en 1742 aussi, et fut attribuée ensuite à Leo par un simple équivoque? Ce n'est qu'à l'aide des livrets relatifs qu'on pourrait donner une réponse.

Des trois drames de Brunassi que *Napoli-Signorelli* mentionne, je ne connais que la réimpression du deuxième: «S. Perpetua martire tragedia [sacra per musica in 3 atti] di Lorenzo Brunassi, Duca di S. Filippo. Seconda edizione. In Napoli, MDCCLI. Presso Giovanni di Simone. Con licenza de' Superiori». La musique est de D. Giacomo Sellitto, maître de chapelle napolitain. La réimpression fut faite certainement à l'occasion d'une reprise, car les exécuteurs sont nommés dans le livret; de plus à p. XIII on lit que les [3] airs marqués avec un astérisque ont été nouvellement mis en musique par le même compositeur.

Il paraît ainsi que vers la moitié du XVIII siècle, il y avait à Naples deux maîtres de chapelle dont le nom était Sellitto ou Sellitti, savoir Giacomo et Giu-

La monographie sur Leo, importante au point de vue bio-bibliographique, est terminée par une appendice de cinq notes, lesquelles concernent respectivement: les Conservatoires — la Chapelle Royale — les théâtres de Naples pour lesquels Leo a composé des opéras — Francesco Durante — et, en guise d'épilogue, Leonardo Leo di Corrado, dont la signature est reproduite en fac-simile à p. 115, en comparaison de deux signatures du musicien[1]).

La plus intéressante entre les cinq notes est sans doute la deuxième qui renferme une foule de notices, tirées des archives, sur les maîtres de la Chapelle Royale de Naples, entre autres sur Alessandro Scarlatti, dont il est pour la première fois clairement exposée la carrière qu'il parcourut dans ladite Chapelle.

III.

En parcouraut cette monographie l'on se rend compte aisément de l'importance d'une foule de sources jusqu' ici, à ce qu'il paraît, entièrement négligées, et de plusieurs desquelles on fait maintenant connaître l'existence pour la première fois. Au nombre de celles-ci on peut compter les conventions pour l'admission des élèves au Conservatoire de la Pietà.

Pour y être reçu il ne suffisait pas de se trouver dans les conditions exigées par le règlement: mais il fallait un contrat en bonne règle, dûment rédigé par un notaire, et qu'on stipulait entre les Gouverneurs du Conservatoire et le père, ou le parent, ou quiconque présentait l'aspirant. Voici en peu de mots les motifs qui amenèrent à l'introduction d'une telle pratique.

Le nombre des enfants reçus au Conservatoire de la Pietà (ainsi que dans les autres Conservatoires de Naples) ayant, avec le temps, considérablement augmenté, les rentes du charitable institut et les sommes librement données par les Napolitains ne suffirent plus à couvrir les dépenses. On s'avisa alors, pour se procurer des rentes supplémentaires, de tirer profit des prestations des élèves.

On employa les plus petits à servir la messe dans plusieurs églises de la ville, et, habillés en petits anges, à veiller auprès des cadavres des enfants; des élèves plus âgés les composaient ensuite dans le cercueil, et les transportaient au lieu de l'enterrement.

---

seppe; celui-ci auteur d'une douzaine d'opéras sérieux et bouffes composés de 1730 à 1755 pour Naples, Venise et Rome.

1) Le fac-simile d'un signature de Leo se trouve aussi dans les »Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten«. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben von La Mara [Marie Lipsius]. Erster Band. Bis zu Beethoven. Mit den Namenszügen der Künstler. Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Lettre de Leo au P. Martini, en date de Naples, le 23 mai 1741 — p. 184. La mort de Leo est placée erronément par La Mara en 1746).

Des autres chantaient dans les cérémonies religieuses (tant à Naples que dans les environs), dans les processions et dans les chœurs des théâtres. Pendant le carnaval on les envoyait jouer des comédies dans les couvents et les monastères, ou bien ils formaient des petits orchestres au son desquels on dansait dans les maisons des particuliers[1]).

Pour le même motif de l'insuffisance des rentes patrimoniales, on se vit obligé de recevoir au Conservatoire des élèves qui avaient déjà surpassé les limites de l'âge fixé par le règlement (15 ans) et même des aspirants qui n'étaient ni pauvres ni orphelins, pourvu qu'ils s'engageassent eux aussi à «servir» pour un certain nombre d'années, ordinairement 5 à 12, selon l'âge des aspirants.

Afin que personne ne put sous aucun prétexte se soustraire aux prestations en faveur du Conservatoire, et pour se prémunir en général contre les élèves de conduite pas trop exemplaire, les Gouverneurs jugèrent nécessaire l'introduction du système des conventions[2]).

On ignore à quelle époque cela a eu commencement: il est sûr pourtant qu'en 1677 le notaire Felice Attano commença à stipuler des conventions pour la Pietà.

Dans la convention on fixait les différents devoirs de l'élève et la durée de son séjour. Par le même document l'élève ou ses parents s'obligeaient à dédommager, si besoin en était, le Conservatoire, de même qu'à payer une amende si l'élève quittait le Conservatoire avant que le terme fixé ne fut expiré.

En échange des prestations, l'institut fournissait à l'élève le vivre et le coucher, les deux caractéristiques robes bleues et la chaussure, et lui faisait apprendre la musique selon son aptitude. Jusqu'en 1704 (c'est-à-dire un an après l'admission de Leo) l'élève devait se trouver dans les conditions exigées par l'ancien règlement de 1583.

Le biographe mentionne çà et là plusieurs conventions, et précisément les suivantes, relatives à des musiciens connus et inconnus:

1704. Nicola Losi, beau-frère de Leonardo Leo di Corrado, qui devint un chanteur bouffe, et se produisit à Naples de 1717 à 1751;

1704. Francesco Feo, compositeur d'opéras et de musique d'église;

1706. Giuseppe de Maio, successeur de Leo comme premier maître de la Chapelle Royale de Naples, place qu'il obtint au concours en 1745.

---

1) Pour plus de détails à l'égard des prestations des élèves, voir *Florimo*, vol. II, p. 75—76.

2) On ne saurait affirmer si ledit système a été introduit aussi dans les autres Conservatoires de Naples. *Florimo* ne fait aucune mention des conventions, pas même lorsqu' il s'occupe du Conservatoire de la Pietà.

1711. Cataldo Antonio Fago, fils de Nicola Fago dit le Tarantino[1]);
1713. Geronimo Piano, dont il a déjà été question à propos de la Finta Frascatana;
1727. Pietro Comes, compositeur d'opéras bouffes donnés à Naples de 1740 à 1755;
1727. Saverio Leo, fils de Leonardo Leo di Corrado[2]);
1732. Nicola Sala[3]);
1735. Pasquale Cafaro[4]).

À l'aide des protocoles des notaires du Conservatoire de la Pietà on pourrait éclairer considérablement l'histoire des maîtres de l'école napolitaine: c'est-à-dire on se trouverait en état d'établir pour bon nombre de musiciens, avant tout l'institut dans lequel ils ont fait leurs études: ensuite, avec une suffisante approximation, la date de naissance, et avec sûreté, la patrie, la paternité, la durée du séjour au Conservatoire; bref, on pourrait en tirer une foule de renseignements que Florimo, dans son ouvrage sur l'école napolitaine, a ignoré, se bornant le plus souvent à faire des suppositions qui ne sont pas toujours heureuses, tandis que, par sa position et par ses relations, il aurait pu aisément consulter des documents originaux, et ainsi éclairer beaucoup plus l'argument qu'il avait pris à traiter. Il n'a pas même puisé à toutes les sources qui étaient à sa disposition dans les Archives auxquels il surintendait, ce qui est sans doute déplorable.

Et à cause de plusieurs inexactitudes et contradictions au sujet de Leo, le biographe attaque Florimo plutôt vivement, et parfois, non sans raison.

L'ouvrage de Florimo a certainement de l'importance pour le chercheur et l'historien: mais il ne faut pas s'en servir avec une confiance illimitée, car nombre d'indications erronées s'y sont glissées, et cela parce que l'auteur a trop souvent ajouté foi à ceux qui l'avaient précédé dans le champ de la biographie musicale. Les lacunes y sont nombreuses, et les compositeurs qui ne sont pas mentionnés, n'appartiennent pas toujours au troisième rang, terz' ordine, comme Florimo s'est exprimé (vol. IV, p. XXIII) en réfutant quelques remarques qui lui avaient été adressées par M. Padiglione dans son travail La Biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi mano-

1—2) On ne trouve nulle part de notices touchant la carrière parcourue par Cataldo Antonio Fago et Saverio Leo. — Un fils de Nicola Fago, Lorenzo, a été maître au Conservatoire de la Pietà dei Turchini. Voir *Villarosa*, Memorie, p. 219.

3) *Florimo*, III, 42, d'après la Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli, tomo sesto, écrit que Sala naquit en 1701: cela est sans doute inexact. Le biographe place la naissance de Sala en 1720 environ.

4) Lors de l'entrée au Conservatoire, Cafaro déclara d'avoir vingt ans: c'est donc vers 1715 qu'il naquit, et non pas en 1706 ou 1708, d'après Florimo, Fétis et Villarosa.

scritti esposti e catalogati (Napoli, Giannini, 1876). Il suffira ici de citer: Giuseppe de Maio, Francesco Araia, Pietro Auletta, Giuseppe Arena, Rinaldo di Capua, Girolamo Abos, Gian Gualberto Brunetti, Giuseppe Sellitti, Gioacchino Cocchi, Nicolò Conforto, Gregorio Sciroli, Giovanni Marco Rutini, Antonio Ferradini, Salvatore Perillo, Giacomo Rust, Gennaro Astarita, Felice Alessandri, Marcello di Capua, Francesco Bianchi, Luigi Caruso, Vincenzo Fabrizi, Stefano Romani, ... lesquels ont joui tous d'une notable renommée, comme ne peut ignorer quiconque ait quelque connaissance des vicissitudes théâtrales du XVIII^{e} siècle.

L'ouvrage de l'ancien bibliothécaire du Collège Royal de musique de Naples aurait donc besoin d'être entièrement refondu, complété, et purgé de nombreuses inexactitudes. Une pareille idée a déjà été manifestée par un distingué compositeur, qui cultive aussi les études d'histoire musicale[1]).

En dehors le répertoire des théâtres napolitains que renferme le quatrième volume, ce qui a une importance réelle c'est la série des documents historiques sur les Conservatoires et la liste des compositions que le Collège Royal de musique possède de chaque musicien dont la biographie est donnée.

A propos de telles listes, on doit ici faire remarquer qu'à l'étranger abondent les publications relatives aux trésors musicaux renfermés dans les plus importantes bibliothèques de l'Europe. Parmi ces publications l'on peut citer le Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, relatif à un petit nombre d'ouvrages choisis (par J. B. Weckerlin) et l'excellent Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles (dû aux soins d'Alfred Wotquenne) à l'aide duquel on pourra désormais se passer du vieux et fautif catalogue de van Lamperen; le catalogue d'une importante collection possédée par la Maison régnante de Mecklenburg-Schwerin (par O. Kade, 1893) et celui de la précieuse collection qui existe à la Bibliothèque Palatine de Vienne (par J. Mantuani). Une foule d'autres bibliographes (J. J. Mayer, Joseph Mueller, Kurt Israël, Emil Bohn, Robert Eitner, Emil Vogel, Georg Thouret, pour en citer quelques-uns) ont illustré les fonds musicaux de nombreuses bibliothèques publiques et privées de l'Allemagne. Il mérite aussi d'être mentionné le travail gigantesque, quoique non définitif[2]) et pas toujours

---

1) «L'opera del Florimo dovrebbe essere tutta riveduta e corretta». *Nicola d'Arienzo.* Origini dell' opera comica, dans la Rivista musicale italiana, vol. IV (1897), fasc. 3e., p. 456, en note.

2) L'auteur était bien instruit de cela: en effet, d'une part avec modestie, et d'autre part avec la juste fierté de celui qui n'a pas ménagé ses efforts, il a écrit dans la préface à son travail: «Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß meine Arbeit erst ein Anfang auf neuer Bahn ist, doch ist der Gewinn immerhin so bedeutend, daß mein Nachfolger, wenn er in gleicher Weise das Material heranschafft, wohl schließlich in gewisser Weise es erschöpfen kann».

exempt d'inexactitudes, que Robert Eitner nous a donné avec son »Quellen-Lexikon«.

En Italie, qu'a-t-on fait à cet égard?

Ne tenant pas compte de quelques publications ayant des buts plutôt limités, il n'y en a que deux à signaler: le catalogue de la Bibliothèque du Liceo Musicale de Bologne (4 volumes parus en 1890, 1892, 1893 et 1905 — publication qui demeure toujours incomplète, du moins selon le plan général de l'ouvrage, placé en tête du 1er volume), et celui de l'Archivio Noseda (un volume, 1897): voilà tout.

C'est bien peu, assurément, en comparaison de ce qu'on a fait ailleurs.

Il est vraiment fâcheux que deux des plus importants instituts musicaux italiens n'aient pas encore publié le catalogue de la respective bibliothèque.

L'Académie Royale de Sainte-Cécile promettait vers 1896 de publier le catalogue en 1900[1]; mais la question financière a, comme d'habitude, tellement retardé l'accomplissement de ladite promise, qu'à dix ans de distance on n'a pas même achevé la compilation de l'indispensable catalogue général manuscrit.

Le besoin d'un catalogue imprimé on l'éprouve encore plus vivement à l'égard de la Bibliothèque du Conservatoire de Naples, sans doute la plus riche d'Italie, et, peut-être, de l'Europe entière.

Le matériel qui formait jadis les fonds des anciens conservatoires napolitains, a fini pour se réunir peu à peu en elle. Ce matériel a été ensuite enrichi — soit par legs, que par dispositions du Gouvernement ou par les soins de ceux qui furent appelés a y surintendre[2] — d'une foule de partitions originales et de toute sorte de musique par les compositeurs les plus fameux.

Le livre de Florimo ne peut nous donner qu'une bien pâle idée de tant de richesses. Qu'est-ce donc qu'on attend pour publier enfin un diligent catalogue de tout ce que l'«Archivio» renferme?

Ne pourrait-on compléter ce catalogue avec l'ouvrage refondu de Florimo, en le fournissant d'une convenable biographie pour chaque maître de l'école napolitaine, et donnant ainsi à la fois l'illustration hi-

---

1) Annuario della Reale Accademia di Sta. Cecilia. Volume I. dal 1° Gennaio 1895 al 30 Giugno 1896 (CCCXI—CCCXII). Roma, Tipografia della Pace, 1897. Dans les notices sur la Bibliothèque on lit, p. 55: «*Catalogo generale.* Pel 25° anniversario della fondazione della Biblioteca (15 marzo 1900) verrà pubblicato il Catalogo completo delle opere ivi esistenti ...». Lunga promessa con l'attender corto ...

2) Il est juste de nommer ici Francesco Florimo, qui a consacré la plupart de sa longue existence à l'«Archivio» du Collège Royal de Musique de Naples, et lui a procuré une foule d'ouvrages précieux, obtenus par lui gratuitement, ou bien achetés à un prix extraordinairement bas.

storico-bio-bibliographique de l'école napolitaine, de ses conservatoires et de ses archives?

Les plus importantes bibliothèques européennes, soit spéciales, soit appelées à recueillir les œuvres de toute la science des hommes, dans le but très louable de contribuer le plus possible au progrès des études, se hâtent de faire connaître, avec tous les détails, le patrimoine qui les rend justement célèbres; et plusieurs entre elles ont entrepris des publications colossales. Au nombre de celles-ci on peut bien compter le Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale de Paris (avec 21 volumes on a à peine épuisée la deuxième lettre de l'alphabet) et celui du British Museum, en 393 volumes.

Combien d'années faudra-t-il encore attendre les quelques volumes à l'aide desquels chacun pourra être informé avec précision des richesses qui forment le patrimoine de deux entre les plus importantes bibliothèques musicales de l'Italie?

Neues zur Bach-Forschung.

Von

Ernst Praetorius.

(Charlottenburg.)

In seinen zwei Aufsätzen: *Zur Bach-Forschung* (Sammelb. d. IMG. IV, 2, 234 und V, 4, 565) ist es A. Schering auf Grund einiger Bibliotheksfunde gelungen, zu verschiedenen von J. S. Bach für Klavier arrangierten Instrumentalkonzerten, deren Originalfassung man gewöhnlich dem Vivaldi zuschrieb, die wirklichen Autoren festzustellen, so daß sich die 16 Klavier- und 4 Orgelarrangements im Original auf folgende Komponisten verteilen:

Vivaldi: Klavierkonzert 1, 2, 4, 5, 7, 9; Orgelkonzert 2 und 3.

Marcello: Klavierkonzert 3.

Telemann: Klavierkonzert 14.

Johann Ernst von Sachsen-Weimar: Klavierkonzert 11 und 16; für das Klavierkonzert 13, dessen erster Satz in anderer Bearbeitung das Orgelkonzert 4 ist, wird in der Handschrift P. 286 der kgl. Bibl. Berlin gleichfalls Johann Ernst als Autor angegeben.

Unbestimmte Komponisten: Klavierkonzert 6, 8, 10, 12, 15; Orgelkonzert 1.

Die Anzahl der zur letzten Klasse gehörigen Kompositionen um eine, nämlich das Orgelkonzert, zu verringern, gelang mir durch die Auffindung der handschriftlichen Originalfassung, die als anonyme Komposition unter der Signatur *Musica saec. XVIII. 66.39* in der Universitätsbibliothek Rostock[1]) ihr unbeachtetes Dasein führte. Das in einzelnen Stimmen vorhandene Manuskript führt auf der Cembalostimme die Aufschrift:

Concerto . a . 6 . Violini e Violon
Cello . col Basso . per l'organo .
Fatto del Illustrissimo Principe
G. E. D. di S. W.
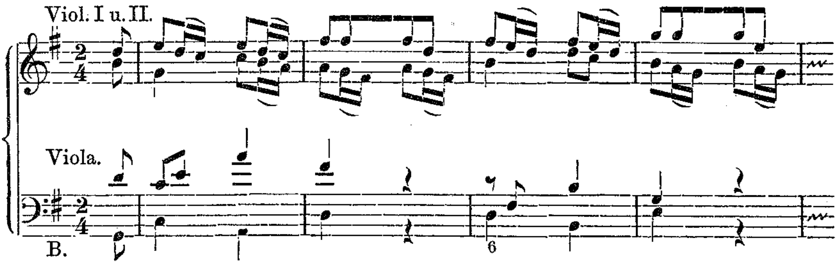
Bei dem ersten Buchstaben der letzten Zeile ist es schwer zu unterscheiden, ob der Schreiber ein J. oder ein G. hat schreiben wollen. Jedenfalls ist es gleichgültig, ob wir die letzte Zeile in *Johann Ernst* oder *Giovanni Ernesto Duca di Sassonia-Weimar* auflösen; das letztere wäre allerdings sinngemäßer.

Die einzelnen Stimmen sind: Prinzipalvioline, 2 obligate Violinen, 2 Ripien-Violinen, Viola, Violoncello und beziffertes Cembalo, dessen Ausführung jedoch *per l'organo* gedacht ist, wenn nicht »organo« etwa nur Kollektivname für Tasteninstrumente sein soll[2]). Die dem 18. Jahrhundert angehörige Handschrift ist abgesehen von einigen Flüchtigkeitsfehlern korrekt, so daß Zweifel beim Spartieren nicht entstehen. Der Name des Kopisten oder Besitzers ist unter dem Titel mit *Fr. Dbnz* vermerkt Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß das vorliegende Konzert auf dem Titelblatt mit *N. 1* bezeichnet ist; es läßt wenigstens der Vermutung Raum, daß es aus einer gedruckten Sammlung (vielleicht der von Telemann angekündigten zweiten?) abgeschrieben ist, oder daß noch andere Kopien von derselben Hand existieren. Im übrigen wird dadurch, daß auch dieses Werk nicht zu der jetzt bekannten Telemannschen Ausgabe von 1718 enthalten ist, nur ein Grund mehr gegeben, Johann Ernst auch als Schöpfer der Vorlage zum 13. Klavier- resp. 4. Orgelkonzert zu betrachten, so daß also von den durch J. S. Bach bearbeiteten Konzerten nur noch fünf Klavierkonzerte anonym sind.

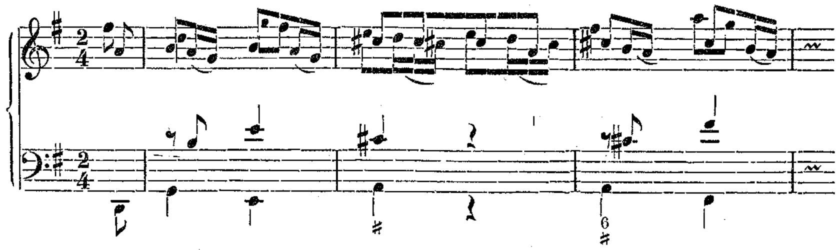
1) Bei dieser Gelegenheit möchte ich bemerken, daß sich das von Schering in der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar aufgefundene Konzertwerk Johann Ernst's auch in der Universitätsbibliothek Rostock befindet. Da jedoch das Titelblatt (und die letzte Seite des Cembalo) fehlt, so ist das Werk unter die Kompositionen Telemann's aufgenommen. Sonderbar ist es übrigens, daß gerade die beiden von Bach bearbeiteten Konzerte dieser Sammlung, nämlich Nr. 1 und 4, sich anonym in handschriftlichen Stimmen gleichfalls in der Rostocker Bibliothek befinden, und zwar unter den Signaturen *Musica saec. XVII. 18. 51.39* und *saec. XVII. 18. 51.41*.

2) Vgl. Mattheson, Große Generalbaß-Schule 1731, Seite 43.

Bei der Klavierübertragung des in Frage stehenden G dur-Konzerts von Johann Ernst hat sich Bach ziemlich getreu an seine Vorlage gehalten, aber innerhalb dieser selbst gesteckten Grenzen gewahrt man gerade seine schöpferische Kraft, die durch kleine, unscheinbare Zutaten das oftmals ungelenke Original geschmeidig macht und vor allen Dingen dem Tasteninstrument anpaßt. So sind gleich im ersten Satz (*Allegro assai*) die gebrochenen Akkorde der linken Hand bei der im fünften Takt beginnenden Sequenz belebende Zusätze Bachs, die trotz ihrer Alltäglichkeit dem ganzen einen andern Schwung geben, als die Imitationsversuche des Originals:
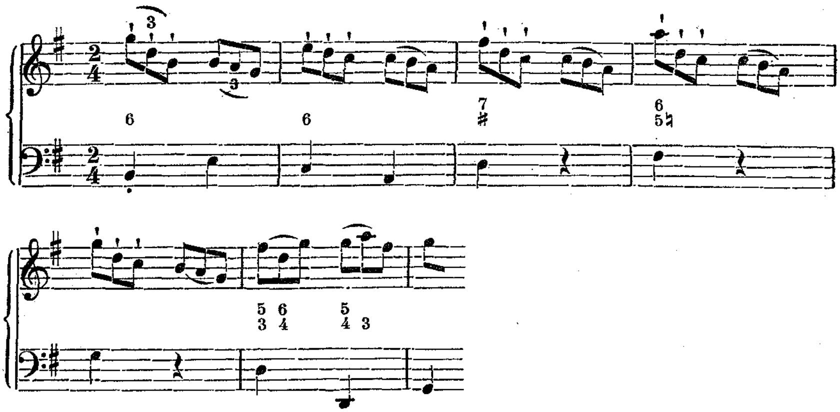


das in dieser Weise bis zum Eintritt des Solos fortgeht. Das Solo, nur vom Cembalo begleitet, hat Bach in der Prinzipalstimme notengetreu übernommen; im Baß sind außer einer kleinen Änderung in Takt 17 (im Original nur zwei Viertel h $\underset{6}{\text{H}}$) statt der aufsteigenden Viertelnoten Achtelnoten mit Pausen gesetzt und die letzten zwei Takte vor dem Tutti durch Triolen und punktierte Achtel abwechslungsreicher gestaltet (Original in Vierteln: g $\underset{6}{\text{e}}$ | d $\underset{\substack{6\ 5\\4\ \sharp}}{\text{A}}$ | d usw.). Die Sequenz in dem nun folgenden Tutti, die Bach genau nach der ersten gebildet hat, gewinnt im Original dadurch ein andres Ansehen, daß die zweite Violine über der ersten liegt:



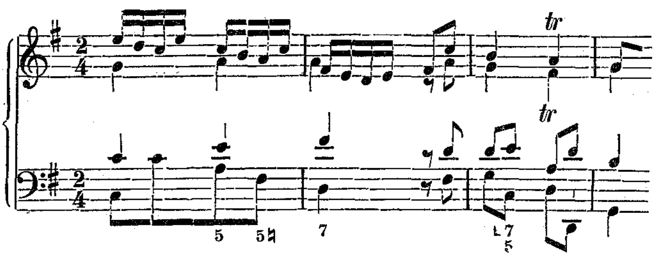
was sich auch im dritten und vierten Tutti wiederholt. Das im 35. Takt einsetzende Violinsolo behält bis zum Schluß gleichmäßige Triolenbewegung bei, die Bach im 38. Takt verziert und dem Baß zuteilt, der in

einfachen Vierteln fortschreitet. Ebenso ist die Diminuierung der Oberstimme vom 48. Takt an, sowie die Achtelbewegung im Baß von Bach zugesetzt.

Das folgende mit Takt 54 beginnende Solo hat im Original, wie alle Solostellen, einfache Viertel in der Cembalostimme. Die im 59. Takt beginnende Sequenz, der Bach einen Takt zugesetzt hat, um die aufsteigende Tonreihe nicht zu unterbrechen, sieht im Original so aus:

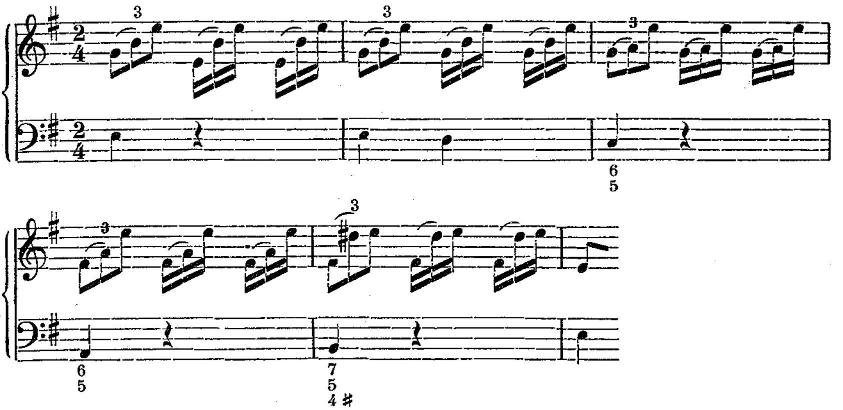


Vom folgenden Tutti möchte ich nur die schönen Überleitungstakte (70—72) zu der im 73. Takte beginnenden Sequenz hervorheben, gegen die die Vorlage allerdings sehr nachteilig absticht:
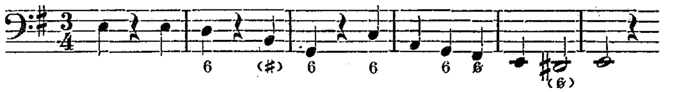


Das im 92. Takt beginnende Solo setzt auch im Original kanonisch ein, geht dann aber in der Cembalostimme gleich wieder in glatten Vierteln oder nur mit einem Schlag auf dem ersten Viertel weiter. Im 97. Takt lenkt die Vorlage im zweiten Viertel über $\underset{\sharp}{\underset{7}{e}}$ nach amoll, das in den zwei nächsten Takten bestehen bleibt. Die Oberstimme ist daher im 98. Takt einen Ton tiefer.

Die Takte 105—109 sind aus folgender Stelle der Vorlage gebildet:

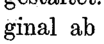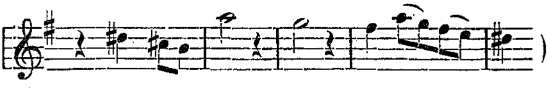


Der Schluß des Satzes verläuft ohne wesentliche Abweichungen.

Der zweite Satz (in der Vorlage mit *Adagio* bezeichnet) ist von Bach ziemlich wenig verändert. Für uns, die wir die Bach'sche Bearbeitung gewöhnt sind, will allerdings der dem Original zugesetzte Baß, der das Anfangs- und Schlußmotiv begleitet, nicht recht passend erscheinen:



In der Vorlage ist übrigens das *cis* im zweiten Takte der Einleitung nur einmal in der Violoncellstimme am Anfang bezeichnet; sonst ist es nirgends vorgezeichnet.
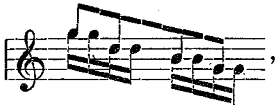
Mit Ausnahme der kanonischen Stimmführung im Takt 6—11 gehen Vorlage und Bearbeitung ziemlich überein. Kleine Varianten sind natürlich auch hier zu finden; so sind die verzierenden Triller auf dem letzten Viertel der Oberstimme von Takt 12—16 hinzugesetzt, und in den folgenden Takten ist die Unterstimme, die im Original den Rhythmus  hat, durch die einschneidenden Achtelpausen wirkungsvoller gestaltet. Wesentlich weicht die Bearbeitung vom 25. Takt an vom Original ab und zwar hauptsächlich durch die frei hinzukomponierten selbstständigen Mittelstimmen, denen auch die obere Stimme durch melodischere Behandlung angepaßt ist. (Im Original:
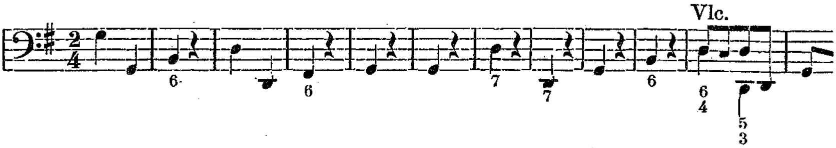


).

Noch freier verfährt Bach bei der Wiederholung durch den markanten Septimenführung der beiden Oberstimmen und in der anschließenden fünfstimmigen Überleitung zum Schluß.

Der dritte Satz (*Presto è staccato*) hat bei der Bearbeitung wohl am meisten gewonnen. Er ist in der Vorlage recht steif und zum Teil auch ungeschickt in harmonischer Hinsicht. Die Violinen haben fast nur gebrochene Akkorde zu spielen:
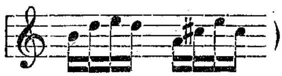


entweder in Gegenbewegung oder gerader Bewegung. Wie Bach bei der Bearbeitung verfahren ist, erkennt man am besten aus den ersten Takten, deren Baßstimme ich hier wiedergebe:
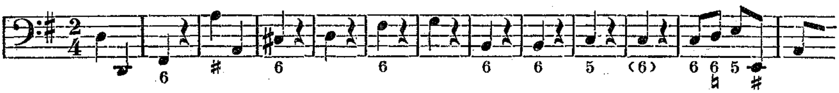


Die Violinen haben dazu gebrochene Akkorde der oben angegebenen Weise in Gegenbewegung.
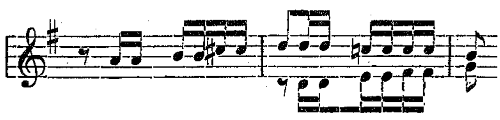
Der überleitende 12. Takt ist von Bach eingeschoben. Das folgende Solo ist mit Ausnahme des letzten Taktes (im Original:



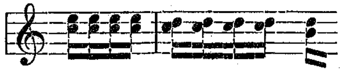
notengetreu, dagegen hört die Achtelbewegung im Baß beim 17. Takt wieder auf. Das Tutti weicht harmonisch beträchtlich ab:



Den folgenden Teil des Satzes können wir kurz zusammenfassen. Die eingeworfenen Tutti-Takte 41, 45 usw. haben in der Vorlage die übliche Form. Die Solostellen Takt 47, 65—66, 68—69 entsprechen der Geigenfigur



usw., die Takte 59, zweite Hälfte, bis 63 und 70—71 der ebenso geläufigen:

 usw.

Der Schluß des Satzes entspricht in den Hauptzügen dem Anfang. Nur sind dem eigentlichen Schlußtakt (dem 81. der Bearbeitung) noch

zwei Takte im Original zugefügt, in denen die Violinen zur leeren G-Saite hinabsteigen, während Bach die Anfangstakte völlig wiederholt und mit der durch drei Oktaven abstürzenden Skala schließt.

Ich habe versucht, die Hauptunterschiede der Vorlage und ihrer Bearbeitung in möglichster Kürze anzugeben, nicht aber, bis ins allerkleinste jede Abweichung zu notieren. Auch das vorliegende Konzert stützt wieder in vollstem Maße Schering's Behauptung, daß die Bach'schen Bearbeitungen lediglich als freie Auszüge, nicht aber als Studien auf einem bestimmten Gebiet anzusehen sind.

Johann Kuhnau's Beziehungen zur Stadt Eilenburg[1].

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

Im Jahre 1604 zeigten sich am Orgelwerke der Stadtkirche zu Eilenburg solche Defekte, daß man den dortigen Bürger und Orgelmacher Georg Zencker mit einer Reparatur des Werkes betraute. Weil aber auch dadurch eine wesentliche Verbesserung des Werkes nicht zustande kam, rief man Andreas Düben, den Organisten an St. Thomas in Leipzig, nach Eilenburg zur Besichtigung des Werkes, »wie es darumb bewandt, ob daßelbe Rechtmaßigk, bestendigk, untadelhafftigk nach Organistischer und Orgelmachischer Kunst angerichtett und verfertigett sey.« Düben gab an, in welcher Weise das Werk wieder herzustellen sei. Der weit berühmte Orgelmacher Heinrich Compenius aus Halle und der genannte Zencker fertigten Anschläge, woraufhin dem letzteren die Wiederherstellung der Orgel anvertraut wurde. Die Abnahme erfolgte durch Andreas Düben, dem man den Torgauer Organisten zur Seite gab[2]. Erst nach mehr als 100 Jahren weicht das alte Werk einem neuen, das der zu Eilenburg wohnende Orgelbauer Joh. Georg Rothe fertigte. Es hatte außer 6 Nebenzügen 30 klingende Stimmen und kostete — unter Dreingabe des alten Werkes — nur 800 Reichstaler. Der Hoforganist Gottfried Ernst Bestel aus Altenburg sollte die Orgel abnehmen, doch besann man sich eines anderen und richtete an den Thomaskantor Kuhnau das

1) Die bezüglichen Akten befinden sich im Stadtarchiv zu Eilenburg (A II e Nr. 10. 32. 38).

2) Gemeinschaftliches Gutachten vom 12. April 1608.

Ansuchen, am Neujahrstage 1718 zur Prüfung des Werkes nach Eilenburg zu kommen. Darauf ging folgendes Schreiben Kuhnau's ein:

(Anrede.)

Ew. *Magnif:* Hoch und Wohl Edle, auch Hoch und Wohlweisen Herrl. danke ich vor die gute *Confidence*, die Sie zu mir tragen, da es Ihnen hochgeneigt beliebet, mich zur Probe und *Examination* Ihres neu erbauten Orgel-Wercks zu *requiriren*. — Gleichwie ich nun nicht ermangeln werde Gott und Ihnen hierinnen nach meinem besten Wißen und Gewißen zu dienen, Also muß ich auch nur in so weit *deprecir*en, daß ich mich den itztkünfftigen Soñtag, als über Morgen nicht einstellen kan. Denn morgen, geliebt es Gott, alß den Neu-Jahrs-Tag haben wir nicht nur vor Mittages, sondern auch in der Vesper, und also bis gegen Abend *solenne Music*. Die übrigen Sonn- und Fest-Tage in der Meß-Zeit erfordern, sowohl in der Universitäts, alß unsern Stadt-Kirchen dergleichen nicht weniger. Zudem bin ich auch mit der völligen *Composition* derer auf diese Ferien gedruckten Texte zu unserer Kirchen-Music, davon ein *Exemplar* hierbey geleget ist, noch nicht gar fertig. Jedoch bin ich, wofern die angestellte *Probe* und *Examination* nicht länger solte aufzuschieben seyn, erbötig auf den künfftigen Soñtag über 8 Tage, geliebt es Gott, oder den heiligen Abend vorher, nach erhaltener mündlichen oder andern Nachricht von der gefaßten *Resolution*, zu erscheinen. Im übrigen wünsche ich einen gesegneten Anfang des Neuen Jahres sam̄t aller ersinlichen *Prosperité* an Leib und Seele, *recom̄endire* mich zu fernerer hohen Gewogenheit, bin auch und verharre Ew. *Magnif.*

Leipzig am heiligen Abend vor dem Neu-Jahrs-Tage 1718 (31. Dez. 1717).

gehorsamster Diener
Johann Kuhnau mpp.

Die Abnahme ging nun in der vom Sachverständigen vorgeschlagenen Weise vor sich, wie eine Notiz im Protokollbuche beweist

»Not. Auf anderweites Erinnern ist Hr. Kuhnau am 8. Januariy 1718 abends anher kommen, hat den folgenden 9. *ejusdem* das Neue Werk gespielet, und die übrigen Tage das Werk untersuchet, den 12ten gedachten Monaths seine Schrifftl. Erinnerungen hergegeben, und ist an diesem Tage wieder abgereiset, hat von der Kirche 12 rth *pro discretione* und 4 rth vors Fuhrwergk erhalten, vors Kostgeld aber *praetendiret* diese Zeit über, der Gastwirt zum rothen Hirsche Hr. Peter Magdeburger, ? rth, weil Hr. Kuhnau selbdritt anhero kommen und der Kirchen Vorsteher Hr. Gottfried Gentschen Gesellschaft geleistet, welche aber der *moderation* unterworffen.«

Das erwähnte Gutachten lautet also:

»Der voñ Sr. Magnificenz dem Hrn. *Superintendenten* und d. Hoch Edl. und Hochw. Rath der Stadt Eilenburg an mich beschehnen *Requisition*, zu schuldigster Folge, habe ich das von Herrn Johañ George Rothen, Orgelbauern und Instrumentmachern, in der hiesigen Stadt-Kirche aufferbaute neue Orgel Werck nicht nur an ietzt verwichenen Sontage Vormittages unter wehrenden Gottes Dienste, unter dem Gesange teutscher Lieder, und bey der *Music probir*et, sondern auch gestriges Tages, und zwar in Gegenwarth Herrn David Rentschels, Cämmerers, Herrn Dr. Christoph Liebitschens hochberühmten *Medicinae Doctoris* und *Practici* auch Bauherrns, Herrn Ernst Friedrich *Mylii*, *Adjuncti*, ingleichen derer beyden Kirchen Kasten Vorsteher Hr. Gottfriedt Gentschens und Hrn Gottfriedt Schippels, als derer Herrn *Deputir*ten vom

Hochgedachten Hochlöbl. Raths *Collegio*, sowohl *in quanti* als *in quali* mit allem Fleiße untersuchet.

Quoad Quantum,

nicht alleine alle zu dem gantzen Wercke gehörigen *essential* und *accidental* Stücken, an Windläden, Bälgen, Stimmen und andern *Pertinentien*, wie sie im *Contract sub dato* Eilenburg den 28. May 1715 beliebet werden, sondern auch noch außer dem *Contract* eine *Trompete* 8 Fuß von Holtze angetroffen, Jedoch findet sich an stat des Gemßhorns 8 Fuß *sub num*: 4 eine 4 füßige *Traversa*, hingegen an stat der einfüßigen *Sedez num*: 11 die so genante *vox humana*, welches sonsten vor ein gar gutes *Aequivalent* passiren kann.

Ingleichen zeiget sich an stat der gedackten Flöte 4 Fuß ein 4 füßiges offenes Gemshorn, deren Pfeifen noch einmal so lang sind, jedoch ist die unterste *octava* gedackt und nach der Rohrflöte mensuriret.

Die *vox humana* soll von Metall seyn, hat aber unten zwey Octaven von Eichen Holtze, welche *Corpora* als *parallelopipeda* mehr Arbeit erfordern als die metallenen Pfeiffen, maßen jener 4 *latera* mit größerer Mühe gemachet und zusammen gefüget werden müßen, diese aber über einen *Conum* oder *Cylindrum* leichter und eher gebeuget und verfertiget werden können. Zudem sollen die höltzernen einen bessern und angenehmeren Klang von sich geben.

Quoad Quale,

So hat man die 4 Bälge von rechter Größe und Form, auch bey applicirter Windwage ohne ein sonderlich merckliches schwancken, und dem Wercke, wenn es auch *à plein jeu tractir*et worden, allenthalben zulänglich, auch sonst gar fleißig ausgearbeitet gefunden.

So ist auch ein Behaltnüs dazu verfertiget: Jedennoch aber wäre es nöthig, daß das Fenster dabey, so gegen Mittag gehet, damit sie der allzugroßen Sonnen Hitze oder auch andern Wetter zum Theil, nicht *exponir*et seyn mögen, mehr zu, als offen gehalten würde.

An denen Windläden hat sich auch kein *vitium visibile* herfürgethan, außer daß man darinne an 3 oder 4 *Ventilen* gedoppelte Federn angetroffen.

Über dieses ist nicht das geringste heulen oder durchstechen gespühret worden, wenn man bey offenen Winde und Ventilen, alle *Claves* auf einmahl, sowohl in *Manualien* als im *Pedal* niedergedrücket.

Bey welcher Beschaffenheit denn es im *Fundament* des Wercks seine Richtigkeit haben kann. Was aber das übrige anbetrifft, so ist eines und das andere dawider zu erinnern.

1.

Solten sich die *Manuale* etwas leichter *tractir*en laßen, ein *Clavis* auch nicht härter als der andere zu *touchir*en seyn. Zugeschweigen, daß die *Claviere* unten nicht genugsam gewölbt, und man dahero mit denen Fingern sich an die Spitzen stößet: Welches doch leichte zu *corrigir*en ist.

2.

Solten die Register sein *in linea recta et perpendiculari*, auch in einer Gleichheit, und leichter als die meisten thun, auß und eingehen, das erste dienet zum Wohlstande des Wercks, das andere, wie auch, was *Num.* 1. erinnert worden, zur Commoditaet und Vergnügen derer, die es tractiren.

Und ob zwar

3.

Das Pfeiffwerck noch fleißig gnung ausgearbeitet ist, so äußert sich doch

4.

fast durchgehends eine ziemliche Ungleichheit in deren *Intonation*, ingleichen ein noch unreines Wesen in der Stimmung. Fürnehmlich aber im

Hauptwerke

In der *Octave* 4 Fuß /: welche zum *Fundament* der *Temperatur*, die auch *passable*, gesezet ist :/ ist das *A* etwas zu stark, *dis* ist nicht egal, *cis* $\overline{gis}$ $\overline{d}$ heulen, ingleichen ist $\overline{\overline{dis}}$ zu harte, :/ welches heulen, weil es durch alle Stimmen gehet, gleich muß corrigiret werden.

Im Principal 8 Fuß klinget *g* etwas zu schwach, *f* und *fis* sind zu stark.

In der *Mixtur* 6fach /: sie ist aber in der untersten Octave nur 4fach :/ ist *D* sehr unrein.

Die 8 füßige *Trompete* ist nicht gar zu freundlich, auch hin und wieder *inegal* und schlecht intoniret.

In der *Sesqui altera* ist das *cis* falsch und das übrige fast durchgehends nicht sehr egal.

Die Octava 2 Fuß ist gleichfalls unrein.

Die sogenannte *Vox humana* ist unfreundlich wegen der Unreinigkeit.

In der Brust.

Ist im *Principal* 4 Fuß $\overline{\overline{c}}$ unrein, im *fis* sticht $\overline{\overline{d}}$ mit durch.

Im *gedackten* 8 Fuß ist *G* zu schwach, *A* zu starck, *c* streicht an, *d* sticht mit durch.

In der Octava 2 Fuß ist *H* zu stark, $\overline{\overline{d}}$ überbläst sich, *f* ist unrein.

In der *Mixtur* 3fach sticht bey $\overline{b}$ was durch, *gis* ist unrein.

Im *Sordun* 8 Fuß schnarret *F*, ingleichen $\overline{gis}$ zu sehr.

In der *Flöte* 4 Fuß ist *h* zu schwach.

In der *Quintadena* 8 Fuß spricht im *C* nur die Quinta an, *B* ist zu stark, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{h}}$, *c* sind unrein.

Im Pedal ist

Im *Principal Baß* eines und das andere zu corrigiren.

Im Subbaß läßet sich im *C* mehr die Tertia, im *D* mehr die Quinta, als der Haupt Ton hören, *Dis* verstehet man nicht.

Im Groß Principal Baß ist *Dis* nicht recht intoniret, *cis* etwas zu schwach.

Im *Violon* 8 Fuß ist *Fis* zu schwach.

In der *Mixtur* 3fach ist *A*, ingleichen *f* und *b* unrein.

Im *Posaunen* Baß 16 Fuß klingt das *C* wie *E*, *Dis* zu stark, *Gis* und *f* plarren zu sehr.

Der *Tremulant* kann noch mit passiren.

Im Cimbel Stern, sind zu wenig Schellen.

Der Vogel Gesang ist noch zu verfertigen.

Diese angegebenen *Defecte* sonderlich die unreine Stimmung werden von dem Orgelmacher noch müßen corrigiret werden.

Ob nun zwar im übrigen von einem andern wohl *exercirt*en Meister eine

größere Lieblichkeit und Anmuth der Stimmen wäre zuhoffen gewesen; So würde doch der Preiß der 820 Thl., so hierbey angewendet worden, bey einem solchem großen und mit 16füßigen Stimmen erscheinenden Wercke bei weitem nicht zugereichet haben,

Denn Wercke, worinnen dergleichen vielfüßige *Creatur*en unter vielen andern Stimmen brummen, kosten immer gar viel Geld. Über dieses thut es doch auch seinen guten *Effect*, und hat der Meister daran gethan soviel in seinen Vermögen gewesen.

Im übrigen wünsche ich, daß dieses neu erbauete Orgel Werck bey erwünschter Ruhe und Frieden dem Allerhöchsten zum Lob und Preiße, denen Herrn Patronen zum unsterblichen Ruhme, und der gantzen werthen Stadt zur Vergnügung und heiligen Andacht immer beständig möge gehöret werden.

Eilenburg den 11[ten] Januariy 1718.

Johann Kuhnau.
Chori Musici Director in Leipzig
und an der Schule zu *St. Thomas Cantor* mpp.

Dem Orgelbauer gelang es, die meisten der angeführten Mängel noch zu bessern; dies ist ersichtlich aus dem Protokolle der Nachprüfung, die am 10. März 1719 durch den Eilenburger Organisten Christoph Walter und den Kantor (?) M. Joh. Steindorff vorgenommen wurde.

Das absolute Tonbewufstsein und die Musik.

Von

Felix Auerbach.

(Jena).

Die folgenden kurzen Bemerkungen über das sogenannte absolute Tonbewußtsein kommen insofern stark verspätet, als sie sich gegen eine schon vor vier Jahren (Sammelbände III, 1) erschienene Abhandlung von Otto Abraham wenden, die mir erst jetzt, nachdem die hiesige Universitätsbibliothek auf mein Betreiben Mitglied der IMG. geworden ist, zu Gesichte kam. Inzwischen hat dieser Aufsatz zwar, wie ich vermute und auch erfahren habe, lebhaften inneren Widerspruch hervorgerufen, zu einer öffentlichen Formulierung scheint es aber nicht gekommen zu sein (ebensowenig freilich auch zu einer Weiterarbeit auf dem angegebenen Wege). Dies nachzuholen ist der Zweck der vorliegenden Zeilen. Sie sind sehr kurz gehalten, teils um die Hauptsache nicht durch Einzelheiten zu belasten und den Protest deutlicher hervortreten zu lassen, teils, weil meine augenblicklichen Studien, die auf einem ganz andern Gebiete liegen, eine Unterbrechung nicht zulassen; vielleicht kann ich später auf die Sonderprobleme einmal näher eingehen.

Wenn übrigens oben von der Abraham'schen Abhandlung schlechthin die Rede war, so muß das jetzt dahin eingeschränkt werden, daß es sich zunächst nur um das letzte Kapitel dieses Aufsatzes handelt. Die Untersuchungen des Herrn Abraham über das absolute Tonbewußtsein an sich gehören ganz gewiß zu den wertvollsten, die auf diesem Gebiete bisher angestellt worden sind; und daran ändert sich auch nichts durch den Umstand, daß man in manchen Punkten und sogar in der Hauptsache anderer Meinung sein kann wie der Autor. Hier aber soll es sich nur um die Nutzanwendung auf die Musik handeln, und da kann man — hiervon bin ich, und mit mir gewiß viele Andere, fest durchdrungen — nicht scharf genug opponieren. Da es sich hier um persönliche Gefühlskreise und Ansichten handelt, liegt die Gefahr vor abzuschweifen, und auch Herr Abraham streift einmal in nicht mißzuverstehender Weise das Gebiet der persönlichen, sachfremden Motive. Da es nun anderseits unerläßlich ist, das im folgenden zu sagende klar und ohne Umschweife auszudrücken, so will ich noch ausdrücklich bemerken, daß es sich mir ausschließlich um die Sache handelt, und daß ich deshalb sowohl Herrn Abraham selbst wie die andern Leser bitte, die Personen derer, die als »Versuchskaninchen« den fraglichen Feststellungen zugrundeliegen, außer acht zu lassen.

1.

Alles in der Welt ist relativ. Dieser Ausspruch ist ohne nähere Erläuterung gewiß nicht viel mehr als eine Phrase. Es ist aber, wenigstens soweit es hier erforderlich ist, nicht schwer, das, was damit gesagt sein soll, zu präzisieren, und zwar am einfachsten *ex contrario*, also indem wir das Absolute definieren. Unter absoluten Größen versteht man in den exakten Wissenschaften bedauerlicherweise zweierlei und hält es nicht immer mit der wünschenwerten Schärfe auseinander. Einmal absolut gemessene, d. h. in absoluten Einheiten ausgedrückte Verhältniszahlen, die uns hier nichts angehen; und sodann eigentlich absolute, d. h. auf einer Skala mit einem Nullpunkte verzeichnete Größen, wie die Höhe über dem Meeresspiegel, die Temperatur und manches andere. In diese letztere Kategorie gehört offenbar die absolute Tonhöhe, sie steht hiermit in denkbar schärfstem Gegensatze zu dem Begriffe des Tonverhältnisses oder Intervalles, als einer durchaus relativen Größe.

Nun ist der Mensch bekanntlich mit einem außerordentlich feinen Sinn für das Relative ausgerüstet, auf dem einen Gebiete mit einem noch feineren als auf dem andern, auf allen aber mit einem Sinn von bewundernswürdiger Empfindlichkeit. Ob zwei Linien einander parallel sind oder nicht, welche von zwei Flächen dem Tastsinn rauher erscheint, ob eine Straße, auf der man sich bewegt, eben läuft oder ansteigt, dafür hat der Mensch — für das letztgenannte sogar auch Pferd und Esel — eine äußerste Feinfühligkeit. Am schärfsten ausgebildet aber ist dieser Sinn beim Gehörorgan, und zwar in Bezug auf die Tonintervalle, d. h. die Verhältnisse der Schwingungszahlen bzw. Tonhöhen. Dabei macht

es keinen besonders großen Unterschied, ob es sich um Gleichzeitigkeit oder zeitliche Auflösung handelt, solange das Tempo der letzteren so rasch ist, wie selbst bei den langsamsten musikalischen Tonfolgen. Auf diesen Verhältnissen also beruht, wie man bisher annahm und hoffentlich auch in Zukunft annehmen wird, das Wesen aller Tonkunst, mit ihren beiden Hauptfaktoren: Harmonie und Melodie.

Ganz anders steht es um das Absolute. Auf den meisten Gebieten verhält sich der Mensch ihm gegenüber völlig indifferent und ratlos. Für die Richtung nach dem Nordpol, für die Richtung nach dem magnetischen Pole, für die Höhe über dem Meeresspiegel, für die absolute Temperatur haben wir keinerlei Empfindung; wir müssen, um diese auch nur annähernd zu bestimmen, nach dem Himmel schauen und aus der Tasche den Kompaß, das Barometer und das Thermometer hervorholen. Es vergeht freilich kaum ein Jahr, in dem wir nicht eine Broschüre zugeschickt erhalten, in der von einer solchen absoluten Begabung irgend eines Menschen erzählt wird — meist in gänzlich laienhafter Form, zuweilen auch mit einem Anstrich von Wissenschaftlichkeit. Solchen Nachrichten gegenüber werden wir skeptisch sein, als vorsichtige Naturforscher aber die Möglichkeit nicht von der Hand weisen, daß ein derartiges Bewußtsein des absoluten auf irgendeine uns noch geheimnisvolle Art zustande komme.

2.

Hierbei ist nun die folgende Erwägung, die sich aus zwei Gliedern zusammensetzt, von ganz allgemeiner Bedeutung. Denken wir uns einen unendlichen Raum und fragen wir, welches sein Mittelpunkt sei. Offenbar jeder beliebige Punkt, vorausgesetzt, daß wir uns immer nur einen einzigen Punkt vorstellen; man kann eben die Lage eines Punktes im allseitig unbegrenzten Raume nicht definieren. Denken wir uns jetzt einen begrenzten Raum oder, um die Sache einfacher zu gestalten, eine begrenzte gerade Linie, die aber sehr lang sein soll. Dann können wir einen Punkt auf ihr definieren durch seine Relation zu einem der Enden; und diese Festlegung wird, solange wir nicht mit exakten Hilfsmitteln operieren, für die mittleren Punkte sehr vag, für die gegen die Enden hin gelegenen Punkte aber schon wesentlich genauer sein. Man sieht: das Absolute wird zum Relativen, sobald das Gebiet, um das es sich handelt, Grenzen hat; und auf diese Grenzen findet alsdann der Bezug statt.

Zweites Glied unserer Betrachtung, an Wichtigkeit dem ersten wohl noch beträchtlich überlegen: Vorhin war angenommen, die gerade Linie sei mit einem vollkommenen Mechanismus, oder mit idealem Apparat an Lineal, Feder und Tusche hergestellt, sodaß sie überall ganz gleichartig ausgefallen ist. Jetzt aber wollen wir sie mit grober Kreide auf einer

holperigen und aus verschiedenen Stücken zusammengeleimten Tafel zeichnen. Nunmehr können wir, ganz unabhängig von den Enden, einen Punkt auf der Linie fast immer genügend genau bezeichnen durch den Ausspruch, er liege rechts von einer kleinen Unterbrechung der Linie, oder da, wo sie etwas gebogen ist, oder etwas breiter oder dergleichen mehr. Man sieht: durch kleine Ungleichförmigkeiten innerhalb des Gebietes erhalten wir Anhaltspunkte, um das anscheinend Absolute als ein Relatives zu erfassen.

Zusammengefaßt: Das Absolute an sich ist uns unzugänglich. Wenn wir es nicht selten zu fassen vermögen, so liegt das an der Begrenztheit der Bereiche und an der qualitativen Abstufung ihres Innern, wozu dann noch mancherlei weniger offenliegende Anhaltspunkte hinzukommen.

3.

Unter den Fähigkeiten, die Menschen besitzen, kann man, da die Zwischenglieder beinahe fehlen, zwei Klassen deutlich unterscheiden: der einen Klasse gehören diejenigen an, über welche der Mensch normalerweise verfügt und deren Fehlen einen Defekt bedeutet; in diese Klasse gehört, wie der Farbensinn, der Zahlensinn und vieles andere, unzweifelhaft auch der Sinn für Tonintervalle; unter zehn Schusterjungen wird man vielleicht einen finden, dem er fehlt. In die andere Klasse gehören die Fähigkeiten, die der Mensch nur ausnahmsweise besitzt, und deren Besitz ihn zu einem besonderen Typus stempelt; dahin gehört, um nur einige bunt zusammengewürfelte Beispiele zu nehmen, die spezifische Suggerierbarkeit, die zum Medium stempelt, das Blindlings-Schachspiel, für dessen Beobachtung wir gewöhnliche Sterbliche Eintrittsgeld entrichten, und das uns hier beschäftigende absolute Tonbewußtsein. Daß dieses letztere existiert, ist nicht zu bezweifeln. Der Frage aber, ob es etwas Ursprüngliches und Elementares sei, wird man dagegen nach dem oben angedeuteten sehr skeptisch gegenüberstehen und vielmehr geneigt sein, es als ein Produkt mehrerer Faktoren anzusehen, unter denen die Begrenztheit unserer Tonskala und die qualitative Ungleichförmigkeit ihrer Teile die Hauptrolle spielen werden. Auch zeigt eine nähere Prüfung, daß gerade hier die Grenze zwischen ja und nein gar nicht scharf ist und auch — bei der Kleinheit des in Betracht kommenden Spielraumes — gar nicht scharf sein kann. Was mich selbst z. B. betrifft, so habe ich zweifellos kein absolutes Tonbewußtsein, werde mich aber zu Zeiten, wo ich regelmäßig musiziere, trotzdem nie um mehr als einen halben bis höchstens ganzen Ton irren, während anderseits auch der mit absolutem Gehör Begabte beim Viertelton schon aus äußeren Gründen fast immer seine Grenze findet. Aber diese Analyse soll hier nicht ausgeführt, vielmehr schlankweg zugegeben

werden, daß es ein absolutes Tonbewußtsein gibt und daß es — was sicherlich schon zu reichlich bemessen ist — unter zehn Schusterjungen einer besitzt.

4.

Was hat das nun alles mit der Musik zu tun?

Von den drei Antworten, die man hierauf geben kann, lautet die erste kurz und bündig: gar nichts. Diese Antwort wäre in der Tat die einzig richtige, wenn der Tonbereich unbegrenzt und in seinem Verlaufe mit jener idealen, maschinell gezogenen Linie vergleichbar wäre. Aber mit der Musik verhält es sich, wie mit allem in Natur und Menschenleben: man muß die Dinge nehmen wie sie sind, mit allen ihren Unvollkommenheiten, mit ihrer Unausgeglichenheit, mit ibren Diskontinuitäten usw.; und daß sie so unvollkommen usw. sind, ist ja gerade ihre Vollkommenheit, darin liegt ihr sozusagen individueller Reiz. Das gilt, was den Tonbereich betrifft, von den Besonderheiten der Tonerzeugung ebenso wie von denen der Tonempfindung; dort wie hier wirken die verschiedensten Faktoren zusammen, um aus dem Ideal eine Wirklichkeit zu machen: die Mängel und kritischen Punkte musikalischer Instrumente, der nur bestimmter Spannungen fähige Kehlapparat, der zwar bewundernswürdig, aber nicht unbegrenzt anpassungsfähige Mundresonator mit singulären Stellen und kritischen Übergängen, eine Tastatur, die aus Obertasten und Untertasten besteht; und anderseits ein spezifischer Hörapparat mit ganz bestimmtem Trommelfell, bestimmten Knöchelchen und einem besonderen System von Fäserchen; im Zentralorgan endlich eine Verwertung dieses Materials und eine Assoziationenbildung, die, so unbekannt sie uns auch in den meisten Hinsichten sein mag, doch jedenfalls sich dem ganzen Bereiche gegenüber sicherlich nicht gleichförmig und wahrscheinlich auch nicht stetig verhält. Da gibt es also eine so große Zahl von Brücken zum Reiche des vermeintlich Absoluten hinüber, daß man statt der ersten lieber die folgende zweite Antwort geben wird: Die absolute Tonhöhe und der Sinn für sie kann unter Umständen eine gewisse Rolle in der Musik, der produktiven wie der rezeptiven, spielen. Von besonderer Bedeutung, so wird man hinzufügen, kann dieses Element nicht sein, einerseits nach außen nicht, weil für starke Verlegungen des Niveaus der Tonbereich zu wenig Raum bietet und anderseits nach innen nicht, weil die absolute Tonhöhe gar nicht so genau festgelegt war und ist; sind doch die meisten Tonstücke des 17. und 18., zum Teil auch noch des 19. Jahrhunderts gar nicht für die Tonhöhe geschrieben worden, in der sie jetzt, nach wiederholter Festlegung des Kammertons, ausgeführt werden. Mit kurzen Worten: die Rolle des Absoluten in der Musik ist entweder selbstverständlich, insofern ein heller Sopran nicht so geschmacklos sein darf, das Lied »Im kühlen Keller« zu singen

(ebensowenig wie sich Jemand den Moses von Michelangelo als Miniatur ins Zimmer stellen wird); oder sie ist haltlos, insoweit es sich um Festlegung bis auf einen halben Ton handelt, der weder historisch noch psychisch definiert ist, sondern durch Geschmack, Stimmung, körperliche Disposition und manches andere variiert wird.

Und nun die dritte Antwort, die Herr Abraham auf unsere Frage gibt, wonach Intervallsinn und absoluter Tonsinn koordinierte Rollen in der Musk spielen, wonach es zwei Typen von Musik — produktiver und rezeptiver — geben soll; eine, deren Grundlage das Intervallbewußtsein, eine andere, deren Grundlage das absolute Tonbewußtsein sein soll, jede von beiden mit besonderen Eigentümlichkeiten, die man nunmehr eifrigst zu studieren und zu analysieren haben wird! *Difficile est satiram non scribere.* Und so sei sie denn geschrieben!

5.

Stellen wir uns vor, es gebe Menschen mit einem ausgebildeten Sinn für die Höhe über dem Meeresspiegel, mit »absolutem Seehöhen-Bewußtsein«, wie wir es nennen wollen; es ist zwar unwahrscheinlich; aber im Hinblick auf die mit der Seehöhe verknüpften Umstände (Luftdruck usw.) durchaus nicht undenkbar, daß es solche Menschen gibt. Unser »Medium« sei in seinem bürgerlichen Beruf Architekt — ich wähle gerade diesen, weil bekanntlich Architektur gefrorene Musik ist, zur Formulierung des satirischen Gleichnisses sich also am besten eignet. Diesem Architekten gebe ich den Auftrag, mir eine Villa zu bauen, mit dem Hinzufügen, ich hätte die Absicht mich in München niederzulassen. Er schickt mir seinen Plan: der Keller ist mit 520, das Erdgeschoß mit 523, das Obergeschoß mit 527 usw. bezeichnet, alles in Metern; der Mann rechnet eben nicht nach Höhenintervallen, sondern nach Seehöhen, weil er allein für diese ein unmittelbares Bewußtsein hat. Ich denke mir mein Teil dabei, sehe aber schließlich nicht ein, was mich das angeht, wenn nur der Plan an sich gut ist, und das ist er. Inzwischen habe ich mich entschlossen, mich doch lieber in Dresden niederzulassen, und ich ersuche meinen Architekten, schleunigst mit dem Bau zu beginnen. Da bekomme ich die Antwort: das könnte er nicht, er müsse erst einen ganz neuen Plan machen, denn Dresden hätte eine viel kleinere Seehöhe: wenn er nach dem alten Plane bauen wollte, würde er sich fortwährend irren und schließlich vor lauter Nervosität gänzlich scheitern. Die meisten Architekten könnten ja einen Plan ohne weiteres auf ein anderes »Niveau« transponieren, er gehöre aber zu dem andern Typus.

Nun frage ich: Wundert sich irgend jemand, wenn mir unheimlich vor dem Manne wird, und wenn ich mich — von den Kosten des doppelten Planes ganz abgesehen, lieber an einen andern Künstler wende,

der zum andern »Typus« gehört, dessen Intervallsinn nicht gestört wird durch ein absolutes Höhenbewußtsein?

6.

Nutzanwendung auf die Musik: Wer absolutes Tonbewußtsein hat, mag sich dessen erfreuen und es je nach Neigung und Beruf ausnützen: der Gelehrte zu wissenschaftlichen Experimenten, der Musiker zur bequemen Koordination von Zeichen und Tönen, zur Ersparung des Stimmpfeifchens usw., der Vorsteher eines großen Rangierbahnhofs, um an ihrem Pfiff jede einzelne Lokomotive zu erkennen. — Der Musiker mag seine Fähigkeit, wenn er sie nicht unterwegs ablegen kann, meinethalben auch ins Musikzimmer mit hineinnehmen; aber unter der Bedingung, daß sie ihre kleinen Dienste, an die er sich gewöhnt hat, im stillen leiste und nicht störend in das Hauptgetriebe eingreife. Wenn er dagegen ein Lied, weil es ihm in Transposition begleitet wird oder weil ihm transponierte Noten vorgelegt werden, falsch oder auch nur unsicher singt, selbst wenn ihm der erste Ton richtig angegeben worden ist; oder wenn er auf einem anders gestimmten Instrumente, sei es Orgel oder Flügel, an einem ihm bekannten Musikstücke scheitert, so ist er — man muß es ohne Umschweife sagen — eminent unmusikalisch, und sei sein absolutes Tonbewußtsein auch so fein, daß er sich vor einer internationalen Psychologenversammlung mit erstaunlichem Erfolge produzieren könnte. Die vollständige Definition des Begriffes »musikalisch« ist, wie Herr Abraham richtig bemerkt, außerordentlich schwierig; und ich habe das erst kürzlich wieder bei Gelegenheit von Vorträgen über die wissenschaftlichen Grundlagen der Musik, die ich im vergangenen Winter gehalten habe, konstatieren können; hier kommt es aber gar nicht auf die Vollständigkeit der Definition, sondern nur darauf an, daß der oben charakterisierte Musiker, mag er auch in Bezug auf alle andern Faktoren des musikalischen sehr hohe Nummern haben, trotzdem wegen dieses einzigen Mankos das Prädikat nicht bekommen darf. Der Intervallsinn ist eben die *conditio sine qua non*; und ein Intervallsinn, der sich durch das Sandkörnlein der Transposition aus dem Geleise bringen läßt, ist überhaupt keiner.

Die Werke der Tonkunst sind von einer aus zahllosen Faktoren zusammengesetzten Mannigfaltigkeit; von einer Mannigfaltigkeit, deren Studium einen ebenso hohen ästhetischen Genuß bereitet, wie sie es anderseits gewaltig erschwert, Typen herauszuschälen und in ein System zu bringen. Zu diesen Mannigfaltigkeiten soll nun noch ein Gegensatz des absoluten und des relativen Kompositionstypus hinzukommen, womit dann sowohl der Genuß wie die Schwiergkeit des Systems noch erhöht werden würde. In der mir zugänglichen Zeitschriften- und Bücherliteratur habe

ich Beiträge zu dem von Herrn Abraham angeregten Problem nicht finden können, obgleich seitdem schon vier Jahre vergangen sind. Ich glaube auch nicht, daß derjenige, welcher sich der Herausarbeitung des absoluten und des relativen Typus und dem Studium ihrer Einordnung in die andern Kategorien widmet, auf die Kosten kommen wird; er wird sehr bald einsehen, daß er nahe Verwandtes trennen, völlig Verschiedenes nebeneinander stellen muß, ohne dabei ein neues spezifisch musikalisches Erkenntnisergebnis zu erzielen. Und dann wird er wohl zu der Einsicht kommen, was er betreibt: die Jagd nach einem Phantom.

Zwei Briefe C. Ph. Em. Bach's an Alexander Reinagle.

Von

O. G. Sonneck.

(Washington.)

Briefe C. Ph. Em. Bach's sind selten. Darum dürfte der Abdruck zweier seiner Briefe, die jüngst in den Besitz der *Library of Congress* kamen, vielleicht von Nutzen sein. Wie die von Nohl veröffentlichten, zeigen sie Bach wieder als Geschäftsmann, bestätigen jedoch auch, welch aufrichtiges Interesse der große Künstler an jungen Kunstgenossen nahm, selbst wenn seine persönliche Bekanntschaft mit ihnen nur von kurzer Dauer gewesen sein kann. Ferner ist Bach's Besorgnis wegen Nachdrucks seiner Werke gerade jetzt anregend, da in allen Ländern das Problem des Urheberrechts so aktuell ist.

Die Briefe sind beide an Alexander Reinagle gerichtet, der, 1756 in Portsmouth österreichischen Eltern geboren, 1786 nach Amerika übersiedelte, wo er bis zu seinem Tode, in Baltimore 1809, erfolgreich als Komponist und Virtuos lebte[1]). Der in den Briefen erwähnte Bruder Alexander's war Hugh, ein begabter Cellist, der am 19. März 1785 in Lissabon an der Schwindsucht starb. Dies Datum steht in einem *Memorandum book* Alexander Reinagle's, das er über seine und seines Bruders Reise nach Lissabon 1784—1785 führte und das ebenfalls durch

1) Näheres über seine für die amerikanische Musikgeschichte wichtige Tätigkeit als Opern-»manager« und Komponist wolle man in meiner Studie über frühe amerikanische Opern nachlesen, Sammelbände der IMG., VI.

die Liebenswürdigkeit seines Enkels Mr. L. J. Davis (Washington) in den Besitz der *Library of Congress* kam. Laut diesen Tagebuchblättern verdiente Alexander durch Konzerte, Unterrichtsstunden und den Verkauf von Instrumenten £ 230 und traf wohlbehalten am 17. Mai 1785 wieder in Portsmouth ein.

Das wäre also ein Anhaltspunkt für die richtige Zeitbestimmung des zweiten, undatierten Briefes. Offenbar ist nun in dem Briefe von den sechs Sammlungen von »Clavier-Sonaten [Rondos und freyen Fantasien] für Kenner und Liebhaber« die Rede. Da nun Bach sagt, daß Reinagle die fünfte Sammlung, die 1785 erschien noch nicht habe und da er die sechste, die er im Oktober 1786 anzeigte und die 1787 erschien, überhaupt nicht erwähnt, muß also der Brief entweder in der zweiten Hälfte des Jahres 1785 oder in der ersten des Jahres 1786 geschrieben worden sein. Ob Bach Reinagle die vier Rondos schickte, weiß ich nicht. Ebensowenig, ob die zwei Rondos, die in der sechsten Sammlung stehen und die nach Bitter im Jahre 1786 gesetzt wurden, ursprünglich für Reinagle bestimmt waren. Vielleicht ist Herr Wotquenne in der Lage Auskunft über diesen Punkt zu geben. Schließlich wäre es auch von Interesse, zu erfahren, ob Reinagle dem Wunsche entsprach, dem von ihm verehrten Meister sein und seines Bruders Hugh Bild für das *cabinet de portraits des musiciens* zu senden, ob die Bilder in dem gedruckten Verzeichnis von Bach's musikalischem Nachlaß erwähnt sind — mir ist kein Exemplar zur Hand — und wo sie hingeraten sind.

I.

Monsieur.

Je Vous suis infiniment obligé du Souvenir dont Vous m'honorez et je souhaite que Vous veuillez me le conserver toujours; et dans le cours de vos années les plus riantes. La nouvelle que Vous me donnez de la triste situation de Mr. Vôtre Frère m'a chraginé beaucoup; tant par rapport à Vous qu'à lui même. Le Ciel Vous comble de prospérités, une des plus chères c'est la santé même.

Je Vous envoye la musique, que Vous m' avez demandée, le prix est fixé au prix ordinaire, la musique que je Vous ai donné pour Vous même, à Hamburg étoit fixée au prix de prénumeration, en Vôtre faveur. Quand Vous m'écrirez une autre fois, ne manquez pas de me marquer Vôtre sort, auquel je m'interesse beaucoup. En même temps je Vous prie de me faire avoir vôtre portrait et celui de Mr. vôtre frère, seulement en dessin, pour les placr dans mon cabinet de portraits des musiciens. Cela me servira d'aide dans le souvenir de vôtre amitié, dans le retour de laquelle je suis et serai toujours

Monsieur

Vôtre

Hamburg, *très humble Serviteur*
ce 25 du mois de Fevrier 1785. *Ch. Ph. Em. Bach.*

II.

[Hamburg, 1785 oder 1786.]

Liebwehrtester Freund,

Ich bedauere von Herzen den Verlust Ihres lieben und braven Herrn Bruders eben so sehr, als ich mich über Ihre gute Aufnahme in Lissabon und glückliche Wiederkunft in London gefreut habe. Ihr Project wegen meiner gedruckten Rondos kann mir in der Folge viel Schaden thun, weil meine mit grossen Kosten von mir in starken Auflagen verlegten Samlungen, worin sie stehen, unverkauft liegen bleiben werden. Die Liebhaberey zu den Rondos ist hier eben so gross, wie in London, und ich habe sie deswegen mit eingemischt, um meinen Verkauf zu befördern. Ich weiss aus der Erfahrung, dass sehr viele meine Samlungen blos wegen der Rondos kaufen. Folglich sind mir Exemplare von Ihren verlegten Rondos nichts nutze, sondern ich wünschte lieber, dass sie gar nicht nach Deutschland kämen, ohngeacht Westphal hier und Hummel in Berlin ganze Quantitäten von Ihnen würden kommen lassen. Ich will jedoch Ihnen, da Sie etwas damit zu verdienen glauben, einen Weg vorschlagen, wodurch Sie zu Ihrem Endzwecke kommen könnten, ohne einen Nachdruck befürchten zu dürfen. In der zweiten, dritten, vierten und fünften Samlung stehen überhaupt 11 Rondos. Von diesen Samlungen haben Sie 4, aber die letzte, nehmlich die 5., glaube ich, haben Sie noch nicht, und kann sie Ihnen, weil 2 Rondos darin stehen, überschicken. Zu diesen 11 Rondos will Ihnen noch 4 neue Rondos componieren; ich will zufrieden seyn, dass Sie mir Erlaubnis zu dem Drucke dieser schon gedruckten 11 Rondos öffentlich kundthun; und endlich müssen Sie auch bekannt machen, dass ich ausdrücklich für Sie noch neue Rondos dazu gemacht habe. Diese 15 Rondos können Sie in 4 oder wenigern Abtheilungen herausgeben. Es muss aber in jedem Theile etwas neues davon stehen. Dieses Mittel und meine öffentliche Erlaubnis sichert Sie gewiss vor einem Nachdruck.

Für meine Schadloshaltung und für meine neu dazu gekommenen Composition verlange ich nicht mehr und nicht weniger als 34 Guinees. Ich verspreche Ihnen zugleich, dass ich die 4 neuen Rondos niemanden geben, noch viel weniger drucken lassen will. Ich kann Ihnen versichern, dass 1 Theil von meinen Samlungen, worin nur 2 Rondos vorkommen, nach Abzug aller Kosten, mir wenigstens 1000 Mark hiesiges Geld bisher eingebracht haben, ohne einige 100 Exemplare zu rechnen, die ich noch vorräthig habe, und welche nach und nach auch verkauft werden. Die Auslieferung meiner 4 neuen Rondos a u f e i n m a h l geschiehet zugleich bey der Bezahlung auf e i n m a h l. Wir sind sterbliche Menschen. Wegen der Fantasien künftig oder mündlich ein mehreres. Eine b a l d i g e g e n u g t h u e n d e A n t w o r t mit J a ! oder N e i n ! erbitte ich mir.

Mit vielen Grüssen verharre ich Ihr Freund und Diener

Bach.

Hier in Deutschland hat mir noch niemand etwas nachgedruckt: ich würde auch so gleich in den Zeitungen einen solchen Nachdrucker öffentlich als einen Betrüger erklärt haben. Dafür hält man hier durchgehends einen solchen Menschen, und das will Keiner wagen. Meine öffentliche Erlaubnis zu Ihrem Drucke und die neuen eingemischten Rondos würden ganz gewiss einen Nachdruck zu Ihrem Schaden abhalten.

Les Maîtres musiciens de la Renaissance française[1]) et leur historien.

Par

René Brancour.

(Paris.)

L'époque — ou la série d'époques — que désigne le mot toujours attrayant et presque magique de Renaissance, ce prodigieux rajeunissement de la pensée moderne retrempée aux sources de la pensée antique, a eu le privilège d'exciter tout particulièrement la passion des historiens, — que l'objet de leur prédilection ait été l'histoire proprement dite, ou celle des beaux-arts, de la philosophie, de la littérature. Même la vie privée a été scrupuleusement étudiée dans ses plus intimes replis, et je ne répondrais assurément pas que les résultats de cette enquête aient toujours été aussi édifiants qu'intéressants. Ce qu'a de troublant et de trouble une telle époque ne pouvait manquer de réagir, et a effectivement réagi sur la «manière» des écrivains qui se sont adonnés à la décrire et à la faire revivre. Ils l'aiment ou ne l'aiment pas, mais c'est toujours avec une certaine ardeur qui les empêche, en général, de mesurer leur admiration ou leur antipathie, et semble parfois leur ôter le juste gouvernement de leur pensée, ou tout au moins des termes par lesquels ils la veulent exprimer. Il est bien clair que le sentiment d'une admiration allant jusqu'à l'extase est le plus fréquent — aussi n'en citerai-je point d'exemples, embarrassé que je serais par la trop grande latitude du choix. — Et quant au sentiment opposé, il me paraît nettement condensé dans ces paroles d'un maître qui n'a point l'habitude d'envelopper ses arrêts dans de fallacieuses périphrases, je veux dire M. Ferdinand Brunetière, émettant sur la Renaissance ce jugement dépourvu de bienveillance. «Le fait est qu'elle est assez pauvre d'œuvres, plus pauvre d'idées, non moins pauvre d'hommes; et pendant de longues années son originalité ne consistera guère que dans la liberté, toute nouvelle alors, avec laquelle chacun va se montrer tel qu'il est».

* *
*

Quoi qu'il en soit, l'on pouvait juger «sur pièces» et prendre parti pour ou contre, et à bon escient, en ce qui concerne les arts plastiques et la littérature. Le vieux fonds latin — et par conséquent hellénique — de nos traditions nationales nous a de tout temps portés à ouïr les vers et à regarder les images. Les vicissitudes des guerres et de la politique, les variations inhérentes à la nature des choses pouvaient bien détourner nos yeux des spectacles accoutumés, et notre intelligence des mots dont s'était bercée l'enfance de notre race. Mais nous y revenions toujours avec joie, sans dire

---

1) *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, éditions publiées par M. Henry Expert, d'après les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVI^e siècle, avec variantes, notes historiques, critiques, transcriptions en notation moderne, etc.

pour cela un adieu définitif aux horizons nouveaux dont la beauté s'était, dans l'intervalle, révélée à notre âme. Il n'en était pas de même pour la musique. On en parlait peu, on n'y pensait guère, et les cérémonies écourtées d'un simulacre de culte semblaient devoir constituer le seul hommage auquel elle eût droit de notre part.

Eh bien! Les maîtres musiciens de la Renaissance française n'auront plus lieu, désormais, de jalouser les peintres et les poètes, leurs contemporains. Un Panthéon s'édifie — et déjà s'élève à une belle hauteur, — qui contiendra leurs œuvres et rappellera leurs noms à la mémoire des hommes. Leurs noms, à la rigueur, on les connaît en partie, on les respecte, on les répète, on discute même sur leur véritable orthographe, ce qui donne un agréable faux air d'érudition. Leurs œuvres, on commence à les connaître, et nous ne saurions oublier à cet égard les éminents services rendus à l'art par M. Charles Bordes et ses *Chanteurs de Saint-Gervais*. Mais il y avait encore autre chose à faire pour restituer aux vieux maîtres la place à laquelle ils ont incontestablement droit: Il fallait mettre leurs compositions sous les yeux du public. — D'un public restreint d'abord, le public musicien, soucieux de rechercher la beauté et capable de la goûter pour elle-même. C'est la première étape, indispensable à la préparation d'incursions sur un domaine plus large, vers ce que l'on appelle le «grand public».

Bien peu de pièces avaient été publiées, et cela non sans de notables expurgations, modifications et autres *améliorations* dues à des éditeurs peu riches de science, et moins encore de scrupules. Donc, la seule façon — généralement parlant — de se servir des travaux antérieurs, devait être de les ignorer, et de remonter directement aux sources.

M. Henry Expert, en entreprenant un ouvrage si beau dans son dessein, mais si ardu dans son exécution, s'est donc appliqué à reproduire textuellement les éditions primitives, toutes les fois que la chose était possible, ou à les suppléer par les documents les plus authentiques. Là ne se bornait point sa tâche: il lui fallait traduire en signes modernes les anciennes notations, et rendre lisibles maintes particularités graphiques dans lesquelles, à moins d'en avoir fait une étude spéciale, il est difficile de ne point s'égarer. Ajoutons qu'une réduction pour le piano rend très praticable la lecture de l'ensemble vocal.

* * *

Qu'est cette musique, demanderons-nous au savant éditeur: «C'est», nous répondra-t-il, «l'art du contrepoint vocal, l'art pour l'art des sons combinés entre eux et dessinant sur un thème fondamental d'harmonieuses symétries». — Entendez par là, si nous développons logiquement cette définition, — le groupement des éléments sonores, en mille jeux variés que la pensée du musicien détermine, et dans lesquels elle se réalise en d'esthétiques mouvements. Le « thème fondamental » leur sert de base et les maintient dans l'unité, tout comme les ornementations ciselées dans la pierre demeurent limitées et, en quelque sorte, *motivées* par le contour du tympan ou de l'archivolte. Mais il n'en demeure pas moins que l'esprit créateur jouit d'une délicieuse liberté dans l'agencement de ces mouvantes symétries.

Et, lorsque le sujet le comporte, quelle chaleur dans le jeu des parties contrapuntiques! Quelle vivacité dans leurs dialogues, dans l'entrecroisement de leurs assertions et de leurs répliques! — Comme ce réseau vibrant se tisse et se déploie à l'aise parmi ces chants pour la plupart écrits sur des refrains

populaires, naïfs, légers, — quelques fois même un peu plus que légers! — L'adaptation du rythme au texte est d'une exactitude et d'une plasticité merveilleuses. Et ceci nous amène à parler de l'élément poétique, tellement uni à l'élément musical que l'on perdrait ses peines à les vouloir disjoindre: «On ne trouverait pas dans notre histoire» a dit justement M. Camille Bellaigue, «un moment où la musique et la poésie se soient mêlées et fondues davantage; elles ne furent jamais dans une dépendance réciproque plus étroite; jamais elles ne s'aimèrent d'un plus mutuel amour. Le XVI^{e} siècle a ressenti pour la musique un goût, une tendresse, que le XVII^{e} siècle et le XIX^{e} siècle, plus grands encore par la poésie, ne devaient même pas soupçonner». C'est la vérité même, et l'on ne saurait mieux dire. Mais on peut, ce me semble, ajouter quelque chose: C'est que, ce qui précède étant accordé, la musique du XVI^{e} siècle, même privée de son âme, — ou de son corps poétique, reste néanmoins intéressante et belle en tant que musique. Elle sait se suffire à elle-même, et ses combinaisons ne perdent rien de leur prix personnel. Et cela tient peut-être — je ne m'engage pas à fond sur cette hypothèse — à ce que l'art musical de la Renaissance, s'il est contemporain, par les dates, de sa poésie, ne l'est pas réellement et substantiellement en fait. Il appartient au passé qu'il achève et dont il dore les derniers plans d'un admirable coucher de soleil. Certes, j'entends bien que la poésie de la Pléiade est, elle aussi, un retour vers le passé, — mais un passé beaucoup plus ancien, ce qui lui prête un aspect beaucoup plus jeune, — jeune de cette aurore des êtres et des choses qui semble et qui semblera toujours entourer d'une resplendissante auréole les souvenirs de l'antiquité.

Je crois bien, en dernière analyse, et tout considéré, que les poètes ont encore plus aimé la musique que les musiciens n'ont aimé la poésie. En tous cas, si ces derniers l'ont fidèlement servie, ils ne s'y sont pas asservis, et j'espère démontrer tout à l'heure que cette collaboration n'a été si féconde que parce qu'elle a poursuivi son cours puissant et glorieux sans amener de part ni d'autre la moindre abdication d'indépendance.

* * *

Rien de plus varié que le contenu musical de cette grande époque. De l'austérité parfois farouche à la légèreté ultra-folâtre, toutes les nuances y sont représentées. Mais l'austérité, si elle ne cède rien de sa grandeur, perd parfois un peu de sa rudesse au contact des ondes sonores. Calvin lui-même attribuait à la musique «une vertu secrète et quasi incrédible à émouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre». Et vous savez du reste quel enthousiaste du chant choral fut Luther: «Quelle chose admirable» s'écrit-il «que d'entendre trois ou quatre, ou même cinq voix différentes chanter autour de cette méchante et simplette mélodie — Ténor, ainsi que l'appellent les musiciens — comme en poussant des cris de joie; elles lui font une merveilleuse parure de sonorités, elles exécutent en quelque sorte une ronde céleste, se rencontrant, se poursuivant, s'enlaçant avec grâce, si bien que quiconque s'entend un peu à cet art, est ému et ne peut s'empêcher de s'étonner vivement».

Goudimel est bien «l'aède huguenot par excellence», et nous souscrivons pleinement à cette affirmation. — A ceux qui ne sont pas familiers avec l'art des sons, je voudrais dire qu'il représente dans ce domaine ce que re-

présente dans celui de la poésie Agrippa d'Aubigné. L'art de Goudimel est sévère et sombre, comme le vêtement d'un puritain. Tout ce que la foi peut suggérer d'énergie, de fierté, d'héroïsme; tout ce qu'elle peut inspirer de patience, de soumission, de résignation, il l'exprime. Les indignations saintes, les «haines vigoureuses que doit donner le vice aux âmes vertueuses» pour parler le langage d'Alceste, tous les emportements permis à une conscience noble, exaspérée par la persécution, ces psaumes le traduisent, et avec la plus lyrique éloquence!

Ces *Psaumes* hébraïques sont donc confiés à un chantre vraiment inspiré. Nulle trace de doute ou d'hésitation dans ces constructions un peu massives, mais aussi solides que des forteresses romaines. Lisez seulement le début du Psaume LXVIII:

Que Dieu se montre seulement . . .

Ce sont, ailleurs, (Psaume LVI^e^) des accents pleins de pitié qui implorent la miséricorde du Seigneur; de douloureuses dissonances se heurtent, pour aboutir à un apaisement empreint d'une parfaite sérénité.

Il serait donc injuste de reprocher à Goudimel la monotonie relative que présente son recueil de Psaumes. Il a été aussi varié que le comportaient ses textes, mais naturellement dans les limites que ceux-ci lui imposaient. C'est dire que la musique parcourt avec lui tous les degrés de l'émotion religieuse: enthousiasme, ardeur, tristesse, repentance, indignation, «pieuses violences,» supplication, actions de grâces. Mais enfin il est fatal que ces sentiments aient reflété leur «air de famille» dans les harmonies qui avaient précisément pour dessein d'en accroître l'intensité, et il serait peut-être téméraire de vouloir lire ou d'oser ouïr à la file ces cent-cinquante psaumes. . . .

Goudimel, on le sait, a encadré dans ses harmonies des mélodies traditionnelles dont on lui a longtemps attribué la paternité, non qu'il soit coupable de cette attribution, puisque, dans *l'avis aux lecteurs* de son Psautier de 1565, il s'exprime en ces termes: »Nous avons adiousté au chant des psaumes, en ce petit volume, trois parties; non pour induire à les chanter en l'Eglise, mais pour s'esiouir en Dieu particulièrement ès-maisons. Ce qui ne doit être mauvais, d'autant que le chant duquel on use en l'Eglise demeure en son entier, comme s'il était seul». Mais rien n'est tenace comme un préjugé, et celui-ci ne cèdera qu'avec lenteur devant les faits. Rappelons brièvement que les mélodies du Psautier proviennent en partie d'airs religieux antérieurs dont un certain nombre sont d'origine allemande, que d'autres ont été composés spécialement pour les psaumes, et qu'enfin les chants populaires ont aussi fourni leur contingent, après s'être dérobés à la compagnie ultra-légère en laquelle ils avaient jusque là parcouru le monde. On sait en effet que nombre de chansons licencieuses ont été dépouillées de leur musique au profit du chant religieux, soit catholique, soit protestant. Il s'est même élevé, à ce sujet, une légende à laquelle ont travaillé, bien à tort, des écrivains qui eussent pu, en étudiant d'un peu plus près les faits, s'épargner la peine de guerroyer, à l'exemple de Don Quichotte, contre des moulins à vent: On a crié à l'inconvenance, pour ne pas dire à l'impiété, à l'occasion de ces infortunées mélodies qui rappelaient, disait-on, leur fâcheuse origine, non seulement par leur teneur, mais aussi parfois par le texte même qu'elles auraient continué de traîner après elles, en le faisant passer du cabaret à l'église. Tout récem-

ment M. Michel Brenet a fait justice de ces calomnies bien intentionnées, en des lignes que l'on nous saura gré de citer: «Malgré toutes les tentatives de rectification de la critique moderne, une grande partie du public est portée aujourd'hui encore à condamner purement et simplement les «messes sur des chansons», sur la foi d'arrêts jadis prononcés sans examen sérieux». Et l'écrivain ajoute: «Quand bien même le fractionnement des thèmes, leur traitement «par augmentation» en longues valeurs qui en transformaient l'allure, les changements de tonalité et de mesure, n'auraient pas rendu ces mélodies «méconnaissables», leur signification primitive serait restée ignorée ou inaperçue de l'auditoire qui les entendait chanter, aussi bien que des musiciens qui en faisaient usage. Car, surtout à l'époque où Palestrina continuait de les employer, ces thèmes étaient presque tous depuis longtemps séparés des paroles auxquelles ils avaient appartenu»[1]).

Il serait piquant de redire ici tout ce qui a été imaginé au sujet du fameux texte de l'*Homme armé*, si ce n'était pas trop nous écarter de notre route.

Notons d'ailleurs en passant, que, pour les musiciens des XV^e et XVI^e siècles, l'invention du thème était chose peu importante, et que le développement constituait l'œuvre même du compositeur. Celui-ci mettait tout son zèle et tout son savoir à l'édification d'un contrepoint savant autour d'un texte qu'on eût pu non moins justement nommer un «prétexte». Et puisque le titre de la chanson de l'*Homme armé* vient de passer sous notre plume, nous rappellerons qu'une vingtaine de musiciens l'utilisèrent pour écrire des messes. Et ce ne furent point tous des «seigneurs sans importance» si parmi eux se trouvent Guillaume du Fay, Tinctor, Josquin de Près, Palestrina et Carissimi! — D'ailleurs rien n'est nouveau sous le soleil, et après l'essor d'invention mélodique qui se dessina à partir du XVII^e siècle, ne pourrait-on signaler aussi chez quelques-uns de nos contemporains une tendance «réactionnaire?» C'est ce que nous n'examinerons pas en ce moment. Il est intéressant néanmoins, — et suggestif — de lire dans un écrit justement célèbre ces paroles significatives: «La plupart des musiciens instruits reconnaissent aujourd'hui à l'harmonie et à l'accompagnement contrapuntique une importance esthétique supérieure à celle du sujet de la composition»[2]).

Nous voici bien loin de Goudimel. Je n'ai cependant pas dit combien il est admirable par son humilité et sa persévérance. Epris du désir de la perfection, il harmonise deux, trois, quatre fois et même davantage, la mélodie choisie, s'efforçant de pénétrer de plus en plus la signification de son texte, et méritant, certes, l'éloge que lui décerne une épitaphe en vers:

. . . d'une douce musique
Il louangeait son Dieu, mariant maint cantique
Du Roy-Prophète hébreu à ses plaisants accords . . .

* * *

«Maistre Clément *Janequin*» n'est pas un inconnu pour la plupart des mortels tant soit peu informés des choses de la musique. Dans le recueil des «trente-et-une chansons musicales» publiées en 1529 par Pierre Attain-

1) Michel Brenet, *Palestrina*.
2) Ed. Hanslick: *Du Beau dans la musique* (traduction de Ch. Bannelier).

gnant, et réédité par M. Expert, nous avions vivement goûté deux charmantes pastorales: l'une consacrée à

Ce joly moys de may,

l'autre à ce sujet toujours cher aux conteurs français, «le Verd boys».

Seule au verd boys je m'en iray jouer
. . . . , ...
Ie m'en vois soubs la verte feuille . . .

Il y est, naturellement, question d'un «doulx baiser». — (Plus tard La Fontaine écrira:

. . . O belles, évitez
Le fond des bois et leur vaste silence . . .)

Mais, dans le fascicule affecté à Janequin, il ne s'agit plus de chansons; voici venir de véritables symphonies descriptives dans lesquelles, le langage ordinaire ne suffisant pas toujours, les voix ont recours à l'onomatopée, employée avec la plus réjouissante variété et la libéralité la plus extraordinaire. Parmi ces grands représentants de la Renaissance qui pensèrent, écrivirent, chantèrent, mangèrent, burent et digérèrent de si belle humeur en l'honneur de la *Physis*, chère à maître François Rabelais, — de cette bonne nature qui «engendra en sa première portée Beauté et Harmonie», parmi ces copieux artistes, nul sans doute plus que Janequin n'a montré d'originalité dans la manière d'habiller et de parer un texte.

De toutes ses œuvres, la plus célèbre est assurément la *Guerre*, plus connue sous le nom de la *Bataille de Marignan*. Burney dans ses *Musical Extracts*, l'a reproduite en entier; le prince de la Moskowa en a fait de même, ainsi que pour le *Chant des oiseaux*, dans son recueil de musique ancienne, non sans que le texte eût été préalablement revu et approprié à l'usage du lecteur français qui, on ne l'ignore plus depuis Boileau, «veut être respecté». Il paraîtrait aussi que Philippe Verdelot se serait permis d'ajouter une cinquième partie au quatuor vocal de Janequin. Mais le temps des vicissitudes est passé, et il est presque superflu d'affirmer que notre savant éditeur a rétabli la version authentique en son intégrité.

Rien de plus scénique que ce tableau de la Guerre: A un court exorde invitant les «gentils Galloys» à «escouter la victoire du noble roy», succède immédiatement le récit de la bataille; les valeurs de notes deviennent plus brèves, les voix se répondent. Puis, en un rythme ternaire lourdement scandé, que coupe passagèrement un retour au temps primitif, la première partie s'achève avec une énorme gauloiserie que le compositeur a mise en relief par de complaisantes et affirmatives répétitions sur le temps fort, afin que nul n'en ignorât.

La seconde partie débute par des imitations de fanfares de trompettes:

Fan frerelelan, frerelelan . . .

que suit la reproduction de la sonnerie du *boute-selle*, telle qu'elle était encore en usage pour les troupes à cheval sous Louis XIII [1]); de sveltes pro-

1) Voyez l'un des «boute-selle» notés par le P. Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, Paris, 1636, et reproduits par Kastner, dans son *Manuel Général de Musique militaire*. La notation des mots «à l'estendart» dans l'œuvre de Janequin, ne correspond pas à la sonnerie de ce nom dans l'ouvrage précité.

gressions descendantes, allégrement rythmées et imitées d'une partie à l'autre viennent animer la scène; puis voici de bizarres cris de guerre, des «pon pon», des «von von», des «chipe chope, tric-trac, zin zin», des «patipatac» et des «patipatoc» qui se heurtent avec la plus amusante habileté et donnent à toute la conclusion de cette scène une incroyable intensité de vie.

Faut-il croire aveuglément ce qui nous est raconté du pouvoir extraordinaire qu'exerça cette fameuse *Bataille de Marignan?* — La parole est au sieur de Brantôme, narrant la mort de M^{elle} de Limeuil:

«Quand l'heure de sa mort fut venue, elle fit venir à soy son vallet, et s'appeloit Jullien, qui jouoit très bien du violon: Jullien, lui dit-elle, prenez vostre violon et sonnez moi tousjours jusques à ce que vous me voyez morte la «Défaite des Suisses» (dans la *Bataille de Marignan*), et le mieux que vous pourrez; et quand vous serez sur le mot: Tout est perdu, sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. Ce que fit l'autre». — Mais en tous cas l'anecdote est jolie, comme aussi ce que nous rapporte, en ses *oeuvres facétieuses*, Noël du Fail, seigneur de la Herissaye, au sujet de cette même *Bataille*, à l'audition de laquelle il n'y avait aucun homme de guerre «qui ne regardast si son épée tenait au fourreau, et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille». Nous verrons d'autres exemples analogues, mais ce n'est pas seulement des chants héroïques qu'on nous dit de telles merveilles, c'est en général de toutes les «chansons», tant il est vrai, ajoute le même auteur, «qu'elles ont cela propre et naturel que transmuer et faire passer en elles nos conceptions et volontés». Jamais la puissance de la musique n a été affirmée et glorifiée avec une plus sincère énergie!

* * *

Le *Chant des Oiseaux* nous introduit dans un monde plus pacifique, bien que non moins mouvementé. Maintes fois déjà le coucou avait eu l'honneur d'une imitation vocale, et l'on sait que plus tard le maître par excellence ne dédaignera pas d'intercaler sa double note dans le second morceau de la *Symphonie pastorale.* — Mais c'est à Janequin et à l'un de ses contemporains, Nicolas Gombert, qu'il devait appartenir de réunir les éléments d'une véritable volière.

Réveilles-vous, cueurs endormis,
  Le Dieu d'amour vous sonne . . .
A ce premier jour de may
  Oiseaulx feront merveilles,
Pour vous mettre hors d'esmay
  Destoupez vos oreilles.

Et là-dessus, comme s'ils n'attendaient que le signal convenu, les oiseaux se mettent à chanter, à siffler, à pépier, à gazouiller, à jacasser de telle sorte que vous les entendriez fort bien, vos oreilles n'eussent-elles même pas été auparavant «destoupées». Le merle, le mauvis, le sansonet, l'estournel entrent en lice et ne ménagent nullement leurs gosiers. Les «pyty, chouty, thouy thouy, titi, piti» s'entrecroisent joyeusement, et leur *doulce musique* incite celui qui la traduit si joliment à des pensées peu farouches. Le rossignol même, dont l'entrée est signalée par un charmant passage en imitations canoniques, ne l'inspire assurément pas de la même manière qu'il fera trois cents ans plus tard pour le «chantre d'Elvire». Celui-ci dira, en parlant de la voix de Philomèle:

Elle est l'écho d'une nature
Qui n'est qu'amour et pureté [1] . . .

Mais les chantres du XVI^e siècle ne regardaient pas si haut, et voici pour eux la morale de l'histoire, — morale que d'ailleurs, un siècle plus tard, Molière ni La Fontaine n'eussent désavouée.

Finez, regrets, pleurs et soucy,
Car la saison l'ordonne.

Un détail suffit à montrer combien le symbolisme avait alors peu de part à la traduction esthétique du caractère des personnages, — qui, dans le cas actuel, sont des oiseaux de genres bien différents. L'accueil fait au coucou est noté sur la même musique que la bienvenue souhaitée au rossignol, et cependant les plus sanglants reproches sont adressés au traître qui dans le nid d'autrui vient pondre «sans qu'on le sonne» — Peut-être, au demeurant, avons-nous, à l'égard .du chant des oiseaux, des délicatesses d'oreilles que ne connaissaient pas nos ancêtres. Le cardinal Ximenès ne pouvait supporter le chant du rossignol qu'il traitait de «vilaine bête». Plus près de nous Mercier ratiocina pédantesquement sur les «sons aigres, sans variété, sans nuances. . . qui causent à toute oreille impartiale une sensation pénible et désagréable». Qu'eût rugi Berlioz en ouïssant ces dures appréciations, lui qui a célébré en de si médiocres vers parés, heureusement, d'une si charmante musique:

Philomèle
Qui mêle
Aux murmures des bois
Les splendeurs de sa voix [2].

Après avoir quitté le rossignol, le coucou et leurs sémillants congénères, nous citerons en passant *l'Alouette*, «le plus gai carillon que puissent sonner quatre voix, par un beau matin de printemps et d'amour. Par un matin de France aussi, je dirais volontiers de l'Ile de France, tellement, en cette claire aubade, en ces notes spirituelles et vives qui jaillissent et rejaillissent de toutes parts, on sent battre le cœur même de notre pays et de notre race», ainsi que l'exprime en termes d'une poétique justesse un de nos plus éloquents écrivains [3]. Ce «carillon» accompagne la plus endiablée des satires, et dont les contemporains ne durent pas peu s'esjouir. Le succès en fut durable, puisque, sous le règne du Béarnais, qui ne se priva probablement point d'en rire aussi, ou réimprimait encore cette malicieuse composition. Même le musicien Claude le Jeune y annexa une cinquième voix dont elle se fût volontiers passée. Il faut croire, d'après ce que nous avons vu plus haut, que la destinée des quatuors de Janequin les vouait à la transformation en quintettes.

L'Alouette chansonne avec la moquerie la moins atténuée un *faux jaloux. . .* trompé. (Il y a bien cette fois une atténuation, mais c'est à moi qu'elle est due). L'infortuné est traité tout ensemble de *cornu*, *bossu*, *tondu*, *chassieux*, *marmiteux*, *farcineux*, *teigneux*, *morveux*, *rongneux*, *éperdu*, *malostru* ne valant pas «les brayes d'un vieux pendu». Il est vraisemblable que l'ori-

1) *Au rossignol* (Harmonies poétiques et religieuses).
2) Béatrice et Bénédict. 3) M. Camille Bellaigue.

ginal de ce portrait assurément peu flatté lui était quand même préférable. Peut-être après tout était-ce un sage, et peut-être aussi vécut-il assez longtemps pour entendre Montaigne dire que «Lucullus, César, Pompeius, Antonius, Caton et d'autres braves hommes furent... trompés, et le sceurent, sans en exciter tumulte». Ce qui l'aurait évidemment consolé. Pour ce qui est de la «dame ioliette» que l'alouette éveille de grand matin, afin qu'elle prête l'oreille au panégyrique peu édulcoré que l'on fait de son jaloux, elle est, comme bien l'on pense, en butte à des offres de service plus expressives que désintéressées.

Pauvre alouette, ton chant sert de véhicule à de bien singuliers conseils! Mais avec quelle verve il a été travesti! Cette musique, aux saillies rythmiques exaspérées par la rencontre des dessins binaires et ternaires, est indescriptible: Tandis qu'une voix chante les mérites du malheureux sire, une autre implore pour lui, en latin, les malédictions d'en haut; une autre encore, comme si elle ne trouvait plus d'expressions idoines à sa rageuse ironie, semble gambader au-dessus des voisines en sifflant des mots sans suite ni sens, mais qui, à n'en pas douter, doivent sous-entendre de hardies significations!

Peut-être ces sifflements pourraient-ils se traduire. Du Bartas n'a-t-il point, dans sa *Semaine*, hasardé une étymologie?

La gentille alouette avec son tirelire,
Tire l'ire à l'iré, et, tirelirant, tire
Vers la voûte du ciel; puis son vol vers ce lieu
Vire et désire dire: Adieu, Dieu! adieu, Dieu!

Mais le charment oiseau devait, comme le rossignol, obtenir des compensations magnifiques, pour le consoler du rôle équivoque qu'on lui faisait jouer, et je ne résisterai pas au plaisir de vous rappeler ces délicieux vers de Ronsard qui sont doublement en situation ici :

Hé, ciel! que je porte d'envie
Aux plaisirs de ta douce vie,
Alouette qui de l'amour
Dégoises dès le point du jour,
Secouant en l'air la rosée
Dont ta plume est toute arrousée!
Devant que Phèbus soit levé
Tu enlèves ton corps lavé
Pour l'essuyer près de la nue.
Trémoussant d'un aile menue,
Et te sourdant à petits bonds,
Tu dis en l'air de si doux sons
Composés de ta tirelire,
Qu'il n'est amant qui ne désire,
T'oyant chanter un renouveau,
Comme toi devenier oiseau.

Et l'on sait comment Shakespeare devait immortaliser l'alouette dans son incomparable duo d'amour de *Roméo et Juliette*. — Mais revenons à Janequin, et prêtons l'oreille à son poème de la *Chasse*.

Après un début fier et décidé, la tâche distribuée aux différents veneurs donne lieu à d'intéressantes combinaisons vocales.

Le roi et ses principaux officiers prennent part à la poursuite du cerf; les explications, les cris, les onomatopées reproduisant — c'est du moins ce que j'ai cru comprendre — le bruit des sabots des chevaux, «plif, plaf, gnof, gnof»; tout cela concourt à la formation d'un tableau vivant, parlant et criant. Après Janequin, les chasses en musique ne manqueront pas, non plus que les batailles; et la symphonie instrumentale, avec Haydn, Gossec, Méhul, — Weber surtout! — en tirera des chefs-d'œuvre; mais rien ne sera d'un plus éclatant coloris ni d'un mouvement plus vivace que cette chasse

royale où le *Père des veneurs* galope si vigoureusement au milieu des courtisans et des piqueurs, environnés de la course haletante de la meute emportée. . .

Après ces modèles d'un art mouvementé, jetons les yeux et reposons notre attention sur une pièce mélancolique et charmante:

Las, povre cœur, tant tu as de tristesse,
Loing de confort et bany de lyesse . . .

La musique en est d'une douceur attristée, sans aucune de ces combinaisons parfois un peu dures que justifiaient les sujets des morceaux précités. Des descentes de notes par degrés conjoints donnent une touchante largeur au dessin contrapuntique. Et l'impression est singulièrement apaisante de cette plainte naïvement émue se faisant ouïr à demi-voix, après le ramage des oiseaux, les cris de guerre et de chasse et les mordantes railleries. L'amant inconsolable me fait songer, par sa « déploration » amoureuse, à ces vers de Philippe Desportes:

Quand je vois tout le monde rire,
C'est lors qu'à part je me retire,
Tout morne en quelque lieu caché,
Comme la veuve tourterelle,
Perdant sa compagne fidèle,
Se branche sur un tronc séché.

Vous figurez-vous ces vers et cette musique chantés au milieu du décor automnal et doux qui les encadrerait dignement? Mais le peintre qui pourra évoquer ces paysages de rêve et de langueur fleurie, n'est point né encore au moment où les évoque le poète aidé du musicien: Il n'apparaîtra que deux siècles plus tard, et se nommera Antoine Watteau.

* * *

Quittons — à regret — Maître Clément Janequin et arrêtons-nous devant un de ses pairs:

Guillaume *Costeley*, écossais par la naissance, mais français pour tout le reste, et surtout, semble-t-il, par ses qualités aimables et la souplesse de son esprit, fut tout à la fois chanteur, organiste, poète non dénué de mérite et compositeur dans le sens le plus complet du mot. Entendez par là qu'il joignait à des connaissances techniques fort appréciables, une imagination inventive, et une originalité que n'étouffait jamais la crainte d'interpréter trop largement les règles alors en vigueur. Il savait « solliciter doucement les textes » comme eût dit Renan, et, en définitive, je ne crois point qu'on doive le lui reprocher, étant donné qu'il ne mésusait nullement de la liberté par lui-même à lui-même octroyée:

Costeley fut un favori des poètes de la Pléïade: Voici Remi Belleau qui chante, dans un gentil sonnet, les « rares vertus » de son ami. Voici Antoine de Baïf célébrant:

. . . Costeley, qui entre les meilleurs
Exerce le doux art d'une musique éluë,
Qui sait par beaux acors acoiser l'âme émuë,
L'exciter assoupie, apaiser ses douleurs.

De nos jours, un poète exquis, M. Sully Prudhomme a dit en d'autres termes, les mêmes choses. Relisez l'admirable pièce intitulée l'*Agonie*:

La Musique apaise, enchante et délie
Des choses d'en-bas:
Bercez ma douleur! je vous en supplie,
Ne lui parlez pas.

Et Baïf loue le compositeur d'être «un dous reconfort en un tems de misère». Ils avaient raison, ces poètes, de vanter un musicien capable de respecter les vers qu'il revêtait de sa musique. Peut-être cette aptitude, assez peu commune de nos jours, provenait-elle de ce que Costeley savait lui-même ouvrer le vers. M. Expert nous a judicieusement conservé quelques échantillons de son savoir-faire: ses sonnets au roi Charles IX, au comte et à la comtesse de Retz, ne déparent nullement la moyenne poétique de l'époque. Il *pindarisait* de fort satisfaisante manière. En outre il regardait les critiques d'un œil assez dédaigneux; s'adressant à ses amis dans les quatorze vers traditionnels, il libelle ainsi ses deux tercets:

Va donc, mon labeur, vers tous ceux qui t'aimeront:
Je vois bien que tu crains quelque cérémonie,
Va, va, ne t'esbahy de ceux-là qui diront:

Ce Costeley n'a pas d'un tel le contrepoint,
Il n'a pas de cestuy la pareille harmonie,
J'ay quelque chose aussi que tous les deux n'ont point.

Que pensez-vous de la pointe? Et ne jugez-vous pas que les grincheux pouvaient se le tenir pour dit? Mais au reste, et tout amour-propre mis à part, oui, il est réel que Costeley avait «quelque chose que d'autres n'avaient point». Son expression est d'une mobilité singulière, les moyens qu'il met en œuvre pour la faire saillir lui sont personnels, et leur heureux effet provient sans doute de ce manque de préjugés, — ou de scrupules si cela vous plaît mieux, — dont nous avons parlé plus haut. Dans une lettre spirituelle destinée à ses amis, le bon apôtre s'excuse d'ailleurs des petites licences qu'il a cru devoir prendre. Ce qu'il en a fait, au surplus, a eu pour but de rendre la musique plus «aérée».

Je retiens la phrase, non seulement pour son charme piquant[1]), mais à cause aussi de son exactitude. Oui, la musique de Costeley est *aérée*. Une transparente atmosphère circule entre les parties vocales, comme une brise rafraîchissante parmi des feuillages, et une vie surprenante anime le jeu de ce contrepoint si remuant.

La variété ne fait point défaut aux œuvres de ce musicien si individuel. Lui-même le déclare en nous disant la bienfaisante influence que peut exercer la «divine science» sur les «stupides, furieux, impudiques, tempérés et languides», à l'aide des «chants martiaux, graves, honnêtes, polis, gaillards». A cette époque une énumération n'eût pas été complète l'on avait négligé d'y faire figurer ce dernier adjectif.

Parmi ces pièces je goûte notamment deux chants d'amour, le premier assez calme, ainsi qu'il convient à ces lieux communs de tendre philosophie

1) M. Brunetière devait — rencontre intéressante — appliquer, non moins heureusement, le même terme au grand peintre Puvis de Chavannes.

qu'on aimait alors à doctement formuler et à développer longuement; — le second, un simple quatrain sans apprêt ni artifice, comme vous en allez juger:

L'ennuy, le deuil, la peine et le martyre
Que je reçoy, si fort mon cœur empire,
Que si bientôt je ne te voye, m'amye,
En peu de jours je finiray ma vie.

Je loue, pour ma part, une telle simplicité, et je ne doute pas qu'Alceste, s'il avait connu cette naïve lamentation «d'un cœur vraiment épris», ne l'eût chantée d'aussi bonne volonté que la chanson du «Roi Henry». Et je veux croire également que ce noble bourru eût non moins apprécié la douceur de la mélodie, la sobriété et la plénitude de l'harmonie, en un mot la propriété de l'adaptation musicale qui fait de ce morceau un joyau véritable.

Pourrais-je quitter Costeley sans noter au passage la fameuse odelette de Ronsard:

Mignonne, allons voir si la rose . . .

qui a inspiré tant de compositeurs, depuis l'ancêtre dont nous parlons jusqu'à Richard Wagner. C'est là encore une perle du riche écrin si bien garni par le délicat joaillier qu'est M. Expert.

* * *

C'est à des poésies de Ronsard «et autres poètes» que s'est attaqué le vieux maître douaisien François Regnard. — Les «autres poètes» sont des satellites de ce soleil de la Renaissance française, celui que l'infortunée Marie Stuart surnomma:

L'Apollon de la source des Muses.

Certes les musiciens lui doivent une particulière vénération, car, ainsi que l'a bien dit M. Camille Bellaigue, il fit ses délices de la musique «autant que de la poésie même, et la beauté de la parole ne lui parut achevée que par celle des sons. . . et ces deux modes de l'idéal se partageaient en quelque sorte son génie». D'ailleurs le poète nous a lui-même avertis que «son jeune esprit» le premier entreprit

De marier les Odes à la lyre.

«Il demande à l'antiquité le secret d'un art qui, tout en prenant l'homme pour son sujet, n'en fait pas une figure isolée dans la nature vivante; l'image renaît, le paysage, non pas copié chez les Latins ou chez les Grecs, mais vu et étudié directement par un observateur sensible ou pittoresque, s'associe à la passion humaine; *avec la voix du chanteur* le ruisseau gémit, l'arbre soupire, l'oiseau chante, et les soleils couchants, les rayons du jour, les aurores prêtent leurs flammes aux jardins émus où passent les belles Grecques, vêtues, à la façon du XVI^{e} siècle, d'étoffes aux larges flots, retenues par quelque lien superbe. . . Ronsard nous a appris, et le premier de tous depuis les anciens, que la poésie peut arrêter des lignes. combiner des harmonies de couleur, éveiller des impressions par les accords des syllabes. Grâce à lui nous avons su qu'elle est un art musical et un art plastique, et que rien d'humain ne lui est étranger. Tout l'art lyrique moderne, cet art profond et terrible qui ne s'en tient jamais à la lettre, mais qui émeut l'âme, les fibres, les sens, avec des moyens de peinture, de musique, de sta-

tuaire... c'est à Ronsard que nous le devons»[1]. Tout ceci est juste, encore qu'un peu emphatique. Mais ce qu'il convient d'ajouter, c'est que le poète a dû à la musique, à l'impression qu'elle produisait sur son âme, à ce charme sensuel qui lui est propre, ces rares qualités dont notre auteur se plaît justement à le doter. Il a cru, avec une ferveur et une foi inimaginables, à la possibilité, à la *nécessité* de la poésie chantée. Il a écrit ses vers dans le dessein de les allier à la musique, il se propose telle ou telle coupe, tel ou tel rythme, comme «plus propres à la musique et accord des instruments *en faveur desquels il semble que la poésie soit née*».

Regnard a su remplir les vœux de son poète: Lisez le chant: «Je suis plus aise que les dieux» et vous ne manquerez pas d'y sentir une chaleur de passion véritablement adéquate aux paroles:

De ton baiser la douceur larronnesse
Tout esperdu m'envole jusqu'aux cieux.

Le *superius* semble sur ces mots prendre son essor, puis retomber à demi, puis s'élancer encore, pour planer, avec le mot final, au-dessus du bruissement sonore des autres parties. Et, en un genre bien différent, vous vous plairez au jeu piquant du dialogue, dans la peu énigmatique énigme intitulée «Ma mie et moy».

* *
*

Il ne servirait à rien de vouloir se le dissimuler: Jean-Antoine de *Baïf* ne semble pas èn général avoir été *persona grata* auprès de la critique. Le *Parnasse françois*, imprimé en 1732, nous apprenait sans doute que «les meilleurs auteurs de son temps avaient parlé de lui d'une manière très avantageuse», (Ronsard en lui adressant le 14e ode de son premier livre lui attribuait

Un saint trésor de beaux vers,
Mais plutôt une ambroisie
Qui s'épand par l'univers.

Mais l'auteur du *Parnasse*, M. Titon du Tillet, «ci-devant capitaine de dragons», moins indulgent que les contemporains de Baïf, ajoutait que celui-ci «ne put jamais parvenir à se rendre bon rimeur comme les autres poètes de son temps». Le cardinal du Perron, disait qu'il était «*bon homme* (ce que Boileau devait dire aussi de Chapelain), mais méchant poète», Colletet affirmait que l'infortuné poète «ne l'était que par étude et par contrainte, que ses sonnets surtout sont extrêmement durs et tout raboteux».

Baïf ne devait pas avoir meilleure chance auprès des modernes: M. Brunetière voit en lui «la caricature de Ronsard» et observe que «son œuvre médiocre représente éminement ce qu'il y avait d'artificiel dans le mouvement de la Pléiade». Sainte-Beuve auparavant l'avait assez rudement malmené non toutefois sans lui reconnaître le mérite d'avoir joliment manié le vers décasyllabique. C'est déjà quelque chose!

Peut-être s'agit-il là d'un procès de tendance, et nous sommes d'autant plus fondé à risquer cette supposition, que la lecture de l'un des fascicules des *Maîtres musiciens* semble nous y inviter.

C'est qu'en effet, dans les *Chansonnettes mesurées* de Baïf, mises en musique par Jacques Mauduit, la grande question de la métrique ancienne ap-

1) Théodore de Banville.

pliquée au vers français palpite toute entière. Question importante, souvent agitée, longuement controversée; — j'allais presque dire: définitivement tranchée, — si de telles paroles n'étaient toujours imprudentes.

Cette versification métrique «renouvelée des Grecs» paraît n'avoir point été dédaignée par Ronsard. Mais Baïf en fut certainement le plus ardent apôtre. Du Bellay, l'humaniste par excellence, préféra chanter en vers latins la belle Colomba. Ne l'avait-on pas surnommé l'*Ovide françois?* Scaliger ne le comparait-il point, par la douceur de son style, au charmant poète Catulle, «autant dans les vers latins que dans les français?»

Quant à Jodelle qui, dit-on, composa en une seule nuit cinq cents vers latins, «lesquels parurent assez bons», il écrivit ces vers qui sont, à l'égard de la métrique, toute une profession de foi:

> Phœ̄bŭs, Ămōur, Cypris veut sâuver, noūrrĭr et ōrnēr
> Tōn vērs, cœ̄ur et chēf, d'ōmbrĕ, dĕ flāmmĕs, dĕ flēūrs.

C'est assez dire que la Pléiade et les constellations environnantes ne pensaient pas d'un commun accord sur ce délicat sujet. Les innovateurs eux-mêmes essayaient de trouver un moyen terme dans la coexistence de la mesure et de la rime; ainsi firent Nicolas Rapin et Passerat. — Henri Estienne approuvait la première, mais n'engageait pas moins les poètes à conserver la seconde. Baïf, lui, ne se découragea point; soit par le dépit que lui avait causé le peu de succès de ses sonnets, — ainsi que l'insinue, non sans malveillance, le jurisconsulte Pasquier, — soit plutôt, et nous préférons nous rallier à cette seconde hypothèse, sous l'impulsion d'une foi inébranlable en la bonté de sa cause, il repoussa dédaigneusement la rime, et s'adonna complètement aux vers mesurés.

Ce qui, soit dit en passant, expliquerait le peu de sympathie que semble avoir éprouvé à son égard Sainte-Beuve, l'un des chantres attitrés de la rime, le second étant, comme on sait, Théodore de Banville. Oyez plutôt cette strophe empruntée aux poésies de Joseph Delorme:

> Rime, l'unique harmonie
> Du vers, qui, sans tes accents
> Frémissants,
> Serait muet au génie . . .

Mais nous n'avons garde de prendre parti dans une querelle aussi épineuse, bien que nous n'embrassions point la cause de la rime riche avec cet enthousiasme d'un aspect maintenant un peu suranné. Regrettons seulement pour les dévots du vers métrique français, qu'ils aient compté parmi leurs partisans trop peu de vrais poètes, et au contraire tant de gens qui ne le furent à aucun degré: je n'en veux pour exemple que Turgot et Marmontel au XVIII^{e} siècle! — (Ne parlons pas, s'il vous plaît, des «mètreurs» actuels!) Toujours est-il que Baïf conçut l'ingénieuse idée de fonder une Académie en sa propre maison, où poètes, grammairiens et musiciens pussent s'entendre dans le louable but de mener à bien l'importante réforme dont il s'était épris. Charles IX s'en déclara le protecteur, et naturellement les candidats affluèrent, beaucoup sans doute attirés par l'éclat de la couronne royale planant au-dessus du toit académique. Inestimable privilège de ces sortes d'institutions! Il en va toujours — et plus que jamais — de même; et l'on sait que, de notre temps, rien n'aide un inconnu à se pousser dans les lettres comme de se faire recevoir de l'Académie française,

le discours de réception lui procurant déjà une excellente occasion de début.

La maison du faubourg Saint-Marcel qui avait reçu les visites du roi Charles IX reçut de même celles du roi Henri III. «Les plus habiles musiciens du monde» dit Scévole de Sainte-Marthe, «venaient en troupe accorder le son mélodieux de leurs instruments à ceste nouvelle cadance de vers mesurés qu'il (Baïf) avait inventée».

L'un de ces «habiles musiciens» était ce Jacques Mauduit, qui tient une place si importante dans la collection de M. Expert. Il est aisé de reconnaître, dès la première de ces «chansonnettes mesurées», que le compositeur savait allier le respect du mètre à l'invention mélodique. Rien de plus gracieux que la musique dont il a souligné ces vers précieusement jolis:

Vous me tuez si doucement
Avecque tourmans tant benins,
Que ne sçay chose de douceur
Plus douce qu'est ma douce mort.
S'il faut mourir, mourons d'amour.

Rien non plus qui soit d'un rythme plus piquant que le *rechant*: «Qui dire peult comme l'amour pique?» ou encore le *chant*: «Mille douceurs, mille bons mots».

Une remarque s'impose ici: c'est l'heureux contraste que l'on remarque entre la simplicité du texte musical et le tarabiscotage des poésies. Baïf se complait aux répétitions à perte de vue de la même pensée sous des formes diverses; il se livre au bel esprit, il aime les expressions raffinées et les étincelants *concetti*. Jacques Mauduit, au contraire, suit paisiblement son chemin, et, après avoir scrupuleusement conformé, ainsi que nous le disions plus haut, son rythme à celui du poète, il se laisse volontiers aller à son inspiration plutôt simple et charmante que brillante et compliquée.

Il me semble, tout bien considéré, que le rôle de Baïf n'a pas laissé d'être bienfaisant, et je ne voudrais pas, au moment de quitter ce poète, endosser tous les jugements parfois un peu sévères, qu'en historien fidèle j'ai dû relater, et qu'on aurait peut-être tort de considérer comme autant d'arrêts sans appel. Puisse son ombre s'en consoler en entendant répéter ces vers de Vauquelin de la Fresnaye:

Baïf qui n'a voulu corrompre ni gaster
L'accent de notre langue, a bien osé tenter
De renger sous les pieds de la Lyre Gregeoise,
Mais en un propre accent, notre Lyre Françoise:
Et tant a profité ce dangereux oser,
Que, comme lui, plusieurs ont daigné composer,
Allians à leurs vers mesuréz à l'antique
L'artifice parlant de la vieille musique.

* * *

Ce fut un glorieux musicien que Claude — ou Claudin *Le Jeune*. D'aucuns l'estimaient à l'égal de Roland de Lassus, et nul doute que, n'eût été la doctrine huguenote dont il faisait profession, la destinée lui aurait souri plus tôt qu'elle ne se décida à le faire. Sa foi «réformée» devint l'occasion d'un beau trait: Il fut sauvé, alors qu'il fuyait Paris assiégé, par un confrère catholique, le musicien Jacques Mauduit, dont nous avons parlé plus haut. Cet épisode me semble incomparablement beau. Sauver la vie d'un confrère est un acte un peu plus qu'héroïque, et je n'oserais affirmer que beaucoup de nos contemporains en fussent capables, le cas échéant. Il est vrai que les conjonctures extraordinaires donnent généralement naissance à des actions qui ne le sont pas moins:

L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
On fait de pareils dévouements . . .

Le règne d'Henri IV vit enfin s'épanouir la renommée de Claude Le Jeune. En 1594, — il avait dépassé la soixantaine, — un sien recueil de chansons et airs nouveaux fut publié à Paris. Quatre ans plus tard vint le premier livre du *Dodécacorde*, douze psaumes mis en musique selon les modes ecclésiastiques. Lorsque parut, en 1603, le *Printemps*, l'auteur avait cessé de vivre. Sa mort inspira à Nicolas Rapin des vers élégiaques à la manière de Baïf.

Rapin, le favori d'Apollon et des Muses

ainsi que le qualifie Boileau, devait bien son tribut de louanges à un musicien aussi épris de la versification métrique que l'était Claude Le Jeune. Mais cela ne nous empêchera pas, tout en en approuvant l'intention, de trouver détestables les vers du bon Nicolas, et de ne pas estimer davantage l'ode «sur la musique mesurée de Claudin Le Jeune» que la même muse boîteuse inspira à Odet de la Noue.

Non, franchement, je préfère les bonnes petites strophes d'«A.-J. seigneur d'Ambry». Quelles vertus n'attribue-t-il point à la musique de son maître préféré!

Tantôt il sonnait les alarmes,
Faisait mettre la main aux armes,
Tantôt les ostait de la main . . .

(Cette appréciation semble fondée sur une anecdote dont je n'ai pas mission de garantir l'authenticité: Un officier, excité par un air guerrier de Claude Le Jeune, et prêt à fondre sur un ennemi imaginaire, ne put être calmé que par la modification pacifique de la trame musicale [1]).

Ce n'est pas tout:

---

1) Dans un sonnet satirique, Louis Veuillot exprime une idée analogue:

Les lions semblent enragés
Quand vous chantez un air de guerre;
Chantez-vous un air de bergère,
Soudain les lions sont bergers.

Il est vrai qu'il s'agissait là d'un compliment ultra-ironique!

On apperçoit en sa musique
Les secrets de mathématique,
Bien observez de poinct en poinct;
Mais en cet art, dont elle est pleine,
On voit qu'il a donné sans peine
La douceur à son contre-poinct.

Quant à notre héros lui-même, il était assurément modeste; je n'en veux pour témoignage que ces vers, extraits du recueil des *Mélanges*, et que l'on peut regarder comme une déclaration de foi artistique:

Je ne sais manier ni le Luth ni la Lire,
Et ne suis ni Ronsard, ni Pétrarque, pour dire
Doctement de Cassandre ou de Laure le pris:
C'est assés si je dis à ma ieune maitresse,
Avec mes petits vers, l'amoureux détresse,
Qui me serre le cœur de ses graces épris.

En somme c'était un musicien à la fois inspiré et savant. Ainsi, ni Burney ni Fétis n'auraient absolument raison, le premier en lui accordant plus de savoir que de génie, et le second en professant l'opinion opposée.

Cette lyre, qu'il maniait fort bien, était pourvue de toutes ses cordes, — même de la corde d'airain: Musique religieuse, musique du paysage, musique de l'amour y ont également vibré. Claude Le Jeune a exprimé en de pénétrants et parfois en de tragiques accents, les plaintes d'un cœur

Blessé d'une playe inhumaine,

Il a su dire

L'aspre fureure de son mal véhément

avec une énergie ardente et farouche digne d'un Hippolyte importuné par «son arc, ses javelots et son char». Et d'autre part, son *Printemps* est comparable à un jardin fleuri et parfumé, non moins enchanteur que les jardins d'Armide.

* * *

Claudin de *Sermisy* mériterait plus qu'une simple mention: Mais il faut nous contenter de célébrer au passage la rare souplesse de son écriture. Soit qu'il chante mélancoliquement et philosophiquement (ces deux adverbes joints font admirablement!) le dédain que montre à son égard Dame Fortune, ou qu'il s'en aille

Au ioly boys, en l'ombre d'ung soucy;

et dissiper sa tristesse

En ung jardin remply de noires flours

(vers, soit dit en passant, qui eût délecté Baudelaire) — soit encore qu'il *maudisse la mondaine richesse* qui lui a ravi sa dame, concluant, non sans amertume que

Vertu n'a pas en amour grant prouesse,

toujours sa musique, non contente de suivre fidèlement le texte, l'enveloppe pour ainsi dire d'un atmosphère où il se meut allègrement. Nous creyons généralement avoir inventé la *plasticité* en matière d'adaptation de la mélo-

die aux vers, et il est certain que cette qualité, qui était devenue assez rare, l'est maintenant beaucoup moins. Toutefois, si nous voulons réduire nos prétentions à leur juste valeur, ce qui les abaissera de quelques degrés, lisons, relisons les œuvres de ces compositeurs du XVI^e^ siècle, et apprenons d'eux comment l'on peut respecter un poème en le revêtant de musique. Notre Sully Prudhomme a dit, avec une douce indulgence:

La note est comme une aile au pied du vers posée[1],

Mais je ne sais pourquoi cette aile ressemble trop fréquemment à une tuile pesante ramenant au ras du sol le pauvre vers, qui ne demandait qu'à prendre son essor vers l'azur ensoleillé. — C'est peut-être pour cela, dira un lecteur malicieux, que nombre de musiciens mettent en musique des vers aussi peu poétiques que possible, en sorte que, malgré toute leur application, ils ne réussissent point à les gâter? — Je ne répondrai pas à cette question indiscrète!

* * *

Si François-Eustache *du Caurroy*, sieur de Saint-Frémin, fut honoré par ses contemporains du titre de *Prince des Professeurs de musique*, il n'en faut pas conclure, ainsi que le fait remarquer judicieusement Fétis, qu'il le méritât plus que d'autres musiciens. — Ne voyons-nous pas, de nos jours, certains assembleurs de notes, qualifiés, soit par les badauds, soit encore plus vraisemblablement par eux-mêmes, de *Roi de la valse, Roi de la marche* etc.? Le ciel nous garde, d'ailleurs, de leurs comparer, même de très loin, le remarquable compositeur qui eut nom Eustache du Caurroy! Il fut particulièrement cher aux poètes, et vous pouvez en juger par le sonnet suivant, dû à la plume de La Hyre:

Sur les Chansons de Monsieur du Caurroy.

Chansons, dont la douceur peut les pierres mouvoir,
Et par art se ranger pour bastir une ville:
Chansons dont le chant peut rendre une mer tranquille,
Et pour nous en sauver les Dauphins émouvoir.
Chansons qui pourroyent bien par un double pouvoir,
Fléchir deux fois Pluton pour une âme gentille:
Chansons qui passeroyent en leur douceur utille,
D'Amphion, d'Arion, et d'Orphé', le sçavoir.
Les merveilles qu'on dit de ces chansons antiques,
Ne paroissent ici que des chansons rustiques,
Comme au flageol de Pan, la lyre d'Apollon:
Car ces belles chansons, qui passent la Nature,
Et rendent plus heureux ce terrestre vallon,
C'est un pourtrayt vivant de la joye future.

Les poètes avaient raison de l'aimer, car il les aimait beaucoup lui-même, et s'entendait à orner leurs vers de sa musique sans en endommager les rythmes: Psaumes, noëls, chansons spirituelles et profanes, vers «mesurés

1) Jodelle avait, lui aussi, parlé de
«L'aile qu' Orlande peut donner au vers».

à l'antique» soit en français, soit en latin, il s'est appliqué avec le même enthousiasme à les chanter sur sa «lyre Françoise». Qui voudra s'en convaincre n'a qu'à jeter les yeux sur le charmant noël:

Un enfant du ciel nous est né . . .

où le joyeux empressement des fidèles s'allie si bien à l'accent plus doux d'une naïve prière. Et si l'on veut passer «du sacré au profane», je ne pense pas qu'il se puisse trouver dans un compliment amoureux plus de tendresse et de galante préciosité que dans la chanson qui débute par ces paroles:

Rose, votre beau teint et vos douces odeurs
Figurent à mes yeux les divines faveurs
Que le ciel libéral départit à ma dame . . .

Toute la Renaissance fleurit et s'épanouit dans cette charmante arabesque musicale. Et que d'autres coins à fouiller, que de ciselures et d'ornements à mettre au jour! Hélas! c'est à peine si je pourrai sèchement énumérer une partie des noms qui auraient droit à une étude approfondie: Lombart, Dulot, Consilium, Gascongne, Sohier, Deslonges, Jacotin, Hesdin, Vermont, sans compter l'obscure tribu des musiciens anonymes dont l'œuvre mériterait à double titre d'attirer l'attention du lecteur.

* * *

Je n'ai pu, en ce rapide et capricieux voyage à travers ces poétiques contrées où la musique dessine ses plus vives floraisons, en donner plus ni mieux qu'une très fugitive et imparfaite impression. Encore cette impression aura-t-elle été nulle en ce qui regarde la partie musicale, dont la connaissance importait pourtant ici d'une façon toute particulière. Mon labeur n'aura cependant pas été entièrement inutile s'il peut inciter quelques-uns des curieux qui me liront à feuilleter la belle collection des maîtres de la Renaissance française. Mais feuilleter, voire même lire et admirer ne suffit point. Il faut aussi tenter de confier à des exécutions intelligentes la tâche de rendre accessible au public ces œuvres si éloquentes et si longtemps muettes. Il faut hâter l'heure où ces sonorités seront rendues aux oreilles, et leur offriront ces jouissances exquises dont nos yeux, plus favorisés par le spectacle des monuments de l'architecture et des autres arts plastiques, n'ont jamais été privés. Et le public joindra ses actions de grâces à celles que nous adressons à M. Henry Expert!

Tant d'humanité se meut et respire dans ces chants! — J'ai essayé d'en indiquer au moins quelques aspects: Chants religieux et guerriers, chants d'amour et chants de gaîté gauloise, reflétant l'âme, le cœur et l'esprit dans la diversité de leurs états si mobiles. Mais peut-être n'ai-je guère souligné le trait le plus moderne de certains de ces poèmes musicaux, je veux dire par là ce qu'ils recèlent de tristesse et d'amertume, alors même qu'ils célèbrent cet amour, l'«universelle passion» que le XVI^e siècle passe pour avoir presque toujours pris assez à la légère, et parfois au tragique, mais bien rarement au sérieux. On me permettra donc d'y insister un peu, en terminant cette étude, ne fût-ce que pour lui assurer — ou du moins à son

objet — un écho plus sympathique dans l'âme des contemporains de Rossetti, d'Amiel et de Leconte de Lisle.

Amour, tu fais de nos cœurs
A ton gré et fantaisie;
Tu les repais de rigueurs,
Puis soudain de courtoisie,
Et de fiel et d'ambrosie,
Qui sont contraires liqueurs.
Tu fais les vaincus vainqueurs,
Tu exalte et humilie:
Bref, en plaisirs ou labeurs,
Amour, tu lie et deslie.

En mettant ces vers en musique, Costeley résumait évidemment la «moralité» de l'amour, telle que pouvait l'exprimer un musicien doublé d'un penseur: Il s'attache au mot doux et terrible: «Amour, amour» répète-t-il en prolongeant la sonorité des syllabes, et une tristesse vague semble envelopper tout le morceau qui s'achève sur un accord, — mais sans conclure, et comme suspendu dans l'attente d'une solution à l'éternelle énigme . . .

Le *Printemps* de Claude Le Jeune, dont nous avons parlé plus haut, abonde en spéculations sur ce thème inépuisable. Rien n'est plus curieux que ce dialogue à sept voix entre le multiple Œdipe que nous nommons Humanité, et le Sphinx séduisant qui se joue de ses victimes[1]:

— Amour, quand fus-tu né?
— Ce fut lorsque la terre
S'émaille de couleurs, et les prés de verdeur.
— De qui fus-tu conceu?
— D'une puissante ardeur
Qu'oziveté lacive en soi-mesmes enserre.
— Qui te donna pouvoir de nous faire la guerre?
Une chaud'esperance et une froide peur.
— Où te retire-tu?
— Dedans un ieune cœur
Que de ceut mille trais cruellement i'enferre.
— De qui fus-tu nourri?
— D'une douce beauté,
Qui eut pour la servir ieunesse et vanité.
— De quoy te repais-tu?
— D'une belle lumière.
— Crains-tu pas le pouvoir des ans ou de la mort?
— Non, car si quelquefois ie meurs par leur effort.
Aussi tost ie retourne en me ferme première.

Je ne prétends pas que ces vers soient beaux, mais on n'y saurait méconnaître une grande force d'expression que rehausse puissamment la parure musicale. Quelle vigueur dans l'agencement des parties, et comme on y sent circuler la sang même de la foule humaine! Mais ce que je veux surtout faire observer, c'est combien cette philosophie est à la fois antique et moderne. Le roi Salomon et son arrière-neveu Schopenhauer donnent ici la main aux «joyeux» poètes de la Renaissance.

Voulez-vous encore plus de pessimisme? En voici puisé à la même source:

Quiconq' l'amour noma l'amour
Vouloit le surnomèr la mort:
 Qui aime, l'âm' j perdra,
 Qui perd son âm' il est mort.

Il faut entendre ces harmonies, dont je dirais volontiers qu'elles sont «blêmes», — où des accords parfaits se succèdent en un rythme lassé. Si peu accessible qu'il pût être à la musique, Pascal aurait goûté celle-là. Il eût, en tous cas, applaudi à cette strophe comme à la pièce précédente, — que l'on pourrait placer à côté de sa fameuse réflexion sur l'amour:

«Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est «un je ne sais quoi» et les effets en sont effroyables».

Mais non, ces derniers mots sont d'un philosophe et répugneraient à des poètes. Même pour ceux qui pensent, avec Amiel, que la tristesse est au fond de toute chose, «comme au bout de tous les fleuves est l'océan», nos pensées doivent se terminer en une sorte de douceur qu'illumine la beauté du soleil couchant. C'est pourquoi, ne soyons pas surpris de discerner dans l'œuvre des maîtres de la Renaissance un étrange avant-goût de la métaphysique Wagnérienne. Tristan et Yseult, ont eu des ancêtres au XVI[e] siècle. Et notamment dans une pièce dont Costeley écrivit la musique, il est aisé de s'en apercevoir:

O misérable amour! Hélas, mort, viens parfaire
En nous ce que son feu mutuel en peut pas,
Nous joignant l'un à l'autre au moins par le trépas.

N'est-ce point aussi ce que chantera le héros mourant sur la plage de Karéol: «Désire et meurs... Unis tous les deux, vers nous c'est la mort qui vient...» Même aspiration vers le repos, même soif de l'infini! Il n'y a rien de nouveau sous les étoiles...

Kleine Mitteilungen.

Die musikalische Gilde in Friedland. Bezüglich meines im Sammelband I, S. 142 stehenden Aufsatzes werde ich von mehreren Seiten freundlichst darauf aufmerksam gemacht, daß das 6. Kapitel des Simoni'schen Buches bereits von F. W. Marpurg (Historisch-Kritische Beyträge, II, 1756, S. 1 bis 15) abgedruckt ist, freilich ohne Kommentar, welchen der genannte Aufsatz gerade zu liefern versucht.

Joh. Christ. Graff, Organist in Magdeburg († 1709) hatte sich für seinen Gebrauch 1698 ein Orgelbüchlein angelegt, das er *Themata, Clausulae atque Formulae Virtuosorum Musicorum* betitelte und worin er neben eigenen Kompositionen solche von Buxtehude, Reincken, Pachelbel, Böhme, Leiding, Küchenthal, Armsdroff, Kerl, Witte, Hanff, Meynong, Effler, Kuhnau, Bruhns, I. M. Bach, I. C. Bach, Kniller, Schelle, Froberger, Corelli, Hasse, Lukas, Wecker u. a. aufzeichnete (Ritter, Z. Geschichte des Orgelspiels 1884, I, S. 173). Diese Kollektaneen wären, wie man sieht, für das Studium der Geschichte der deutschen Orgelmusik eine bedeutsame Quelle. Um so bedauerlicher ist es, daß sie bei der Zersplitterung von Ritter's Bücherschätzen nach seinem Tode vollkommen verschollen ist. Oder ruht sie unbenutzt in einer englischen Privatbibliothek, wie bis vor kurzem das sog. Frankenberger'sche Autograph Walther's? Der jetzige Besitzer der Quelle würde jedenfalls der Forschung einen wertvollen Dienst leisten, wenn er von ihrem Verbleibe nähere Nachricht gäbe.

Berlin. **M. Seiffert.**

Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Über annamitische Musik.

Von

Gaston Knosp.

(Paris.)

Die nachstehenden Studien sind die Ergebnisse einer mir von der französischen Regierung zuteil gewordenen Mission (1898—1904) in Indochina. Während meines sechsjährigen Aufenthaltes in diesen vom musikwissenschaftlichen Standpunkte aus noch wenig erforschten Ländern hatte ich Gelegenheit, manches Beachtenswerte aufzuzeichnen.

Die französischen Besitzungen in Indochina gliedern sich musikalisch in drei Teile, deren jeder seinen besonderen Charakter trägt: 1. Annam-Tonkin-Cochinchina, 2. Kambodscha, 3. Laos. In dieser Reihenfolge möchte ich die Musik dieser Länder einer eingehenderen Betrachtung unterziehen, die zu sehr merkwürdigen Beobachtungen führt, so z. B., daß Völker, wie Laoten und Kambodschaner in nichts den Annamiten nachahmen, wohingegen die letzteren den Chinesen tributpflichtig sind, was Musik anbelangt. Wenn auch die pentatonische Tonleiter allen diesen Völkern gemein ist, so lassen sich doch große Unterschiede in ihrer Art und Weise, die fünf Noten Tonika, Sekunde, Terz, Quinte, Sexte in melodischem Fluß zu gestalten, wahrnehmen, was an und für sich nicht auffallend ist; haben denn nicht auch deutsche, französische, italienische, spanische Kunst ihr eigenes Gepräge, obgleich sich gemeinsamer Skalen bedienend?

* * *

Annam-Tonkin-Cochinchina. »Die Geschichtsbücher sind selten im annamitischen Lande: klimatische Verhältnisse und Kriege haben zu ihrer Zerstörung beigetragen. In den Städten findet man wohl Buchhandlungen, doch sind in denselben nur chinesische oder annamitische Auflagen der Klassiker und chinesischen Dichter oder auch Unterhaltungsbücher in chinesischer Schrift oder in *chu-nom* vorhanden. Die ersteren sind für die Vorbereitung zu den Prüfungen notwendig, die anderen genügen seit Jahrhunderten den geistigen Bedürfnissen des Volkes; ihr steter Absatz sichert und bewirkt stets neue Auflagen [1]«.

Die wenigen vorhandenen Musikbücher dienen nicht für die Vorbereitung zu den Prüfungen und sind überhaupt der großen Masse wegen ihrer mangelnden Bildung nicht zugänglich. *A priori* ist es wahrscheinlich, daß sie nie

1) Paul Pelliot: *Première Etude sur les sources annamites de l'histoire d'Annam*, Introduction.

zahlreich waren; Forscher und Gelehrte, die sich speziell den annamitischen Studien gewidmet haben, erwähnen keine Musikbücher. Wir können jedoch mit Bestimmtheit behaupten, daß die annamitische Musik von der chinesischen Tonkunst herstammt: Tonleiter, Notenschrift, Musikinstrumente sind chinesischen Ursprungs. Zu beachten ist immerhin, daß diese Ausdrucksmittel in Annam sich den Gefühlen der Einheimischen angeschmiegt, sich den Boden- und Lebensverhältnissen unterworfen haben; doch ist festgestellt, daß zwanzig Jahrhunderte chinesischen Einflusses in allen Zweigen annamitischen Fleißes und Denkens ein tiefes Gepräge hinterließen, und es fällt da oft schwer, das Autochthone vom Fremden zu unterscheiden.

Das annamitische Volk hat sich nach und nach daran gewöhnt, alle chinesischen, auf Musik bezüglichen Legenden als Eigengut zu betrachten. Diese Legenden sind oft voll Interesse, da sie ein Licht werfen auf die sozialen, moralischen und metaphysischen Ideen, welche das Volk sich von der Tonkunst gemacht hat. Ich erinnere hier nur an die populärste aller dieser Erzählungen, die Geschichte des Mandarins Du-Ba-Nha und des Holzhauers Chung-Tu-Ky, die jeder Annamite kennt und verehrt. Sie ist dem *Kim cò ky quan* entnommen; das chinesische Werk *Kin kon khi kwan* ist eine Auslese chinesischer Novellen, die im 14. oder 15. Jahrhundert zustande kam und sich im annamitischen Lande einer Beliebtheit sondergleichen erfreut[1]). Die Erzählung ist so volkstümlich, daß man der Hauptszene in unzähligen Vervielfältigungen auf Tassen, Näpfen, Schüsseln, Krügen usw. sowohl antiker als moderner Fabrikation begegnet.

Geschichte von Du-Ba-Nha und Chung-Tu-Ky.

Während der Revolution der Tsin-Dynastie (zur Zeit der Regierung des Kaisers Shi-Huang-Ti, 221 v. Chr.) lebte ein gebildeter Mann namens Du-Ba-Nha. Er wohnte in der Hauptstadt der Provinz Sô, begab sich aber später an den Hof des benachbarten Staates Tan, dessen König ihn zum Gesandten ernannte und beauftragte, dem Herrscher von Sô Geschenke zu überbringen.

Als er dies vollbracht, benützte er den ihm bewilligten Urlaub dazu, das Grab seiner Ahnen und Eltern zu besuchen. Da er sich ermüdet fühlte, bat er den König von Sô um ein Schiff, damit er während der Heimreise sich ausruhen könne. Kaum war er am Meeresstrande angelangt, als ein furchtbarer Sturm ausbrach, der ihn zwang, sich an den Fuß eines schützenden Felsens zu retten. Angesichts der Langeweile, die ihm drohte, gab er seinem Diener den Auftrag, Weihrauch zu brennen, wie es Brauch ist vor dem Musizieren; dann brachte der Diener ihm sein Thap-Luc (langes, 16saitiges Psalterion), und er begann ein Lied zu spielen. Plötzlich riß eine Saite entzwei. Du-Ba-Nha faßte dies als Warnung auf; überzeugt, daß sich etwas Anormales ereignet habe, Räuber oder Diebe auf ihn lauerten, hieß er seine Diener das Ufer auszukundschaften. Nicht gering war sein Erstaunen, als ein einfacher, ärmlich gekleideter Holzhauer vor ihm erschien und ganz gelassen versicherte, daß er durchaus nicht zum Stehlen herangekommen sei, sondern um besser der Musik zu lauschen[2]). Während eines kurzen Gesprächs gewann Du-Ba-Nha die Überzeugung, daß der schlichte Mann wirklich in der Tonkunst bewandert sei. Nachdem er dem Holzhauer mehrere schwierige Fragen über Musik vorgelegt, welche dieser glänzend beantwortet hatte, kam das

1) Cordier: *Bibliotheca sinica*, 810, 1863.

2) Dies ist die so oft dargestellte Szene, die ich oben erwähnte: Man sieht Du-Ba-Nha im Boote musizieren und Tu-Ky, in hockender Stellung auf dem Felsen, der Musik lauschend.

Gespräch auch auf das Thap-Luc. Du-Ba-Nha lud Chung-Tu-Ky ein, ihn des Näheren über das Psalterion zu belehren.

»Euer Instrument«, sagte er, »hat Phuc-hy[1]) erfunden, als er fünf Sterne auf das Haupt eines Ngo-dong[2]) fallen sah. Er ließ den Baum fällen und nahm nur das beste, d. h. das Mittelstück, das auch den hellsten Klang hatte. Während 27 Tagen wurde das Holz ins Wasser gelegt; dann wurde ein Glückstag gewählt und zur Verfertigung des Psalterions geschritten; die Himmelselemente sollten alles nähere bestimmen«. So sollte das Instrument eine Länge von 3 Thuoc, 6 Tac, 1 Phan haben (3,61 m annam.) zur Erinnerung an die 361 himmlischen Straßen; vorn wäre dasselbe 8 Phan breit, der 8 Halbtrimester wegen, die hintere Breite sollte nur 4 tac betragen, der 4 Jahreszeiten eingedenk; die Höhe war auf 2 Tac bestimmt, Symbol von Himmel und Erde, der zwei Hauptelemente. Die 12 Monate waren durch 12 Saiten vertreten; eine dreizehnte Saite vertrat die Schaltjahre.

Nun sollten folgende Regeln beobachtet werden: Man sollte womöglich das Instrument spielen, wenn 1. zu große Kälte, 2. zu große Hitze, 3. heftiger Wind, 4. starker Regen, 5. herannahendes Gewitter, 6. Schneefall herrscht.

In den folgenden Fällen aber soll das Psalterion durchaus nicht angerührt werden 1. bei Todesfall, 2. an des Königs Fest, 3. wenn man von Habgier besessen ist, 4. wenn man Unehrlichkeit in sich fühlt, 5. vor dem Baden, 6. wenn man keine würdigen Zuhörer hat.

Das Gespräch zwischen Du-Ba-Nha und Chung-Tu-Ky dauerte noch eine Weile fort; zuletzt tranken die zwei Musiker Brüderschaft und beschlossen, sich in einem Jahre an Ort und Stelle wieder einzufinden. Du-Ba-Nha schenkte dem heimkehrenden Holzhauer zehn Goldstücke, welche dieser dazu benutzte, Bücher zu kaufen. Seine Nächte dem Studium widmend, mußte er tagsüber für den Unterhalt seiner alten Eltern sorgen. Er erlag seiner aufreibenden Arbeit. Und als sich Du-Ba-Nha ein Jahr später einstellte, vernahm er den Tod seines Freundes. Tief traurig begab er sich nach dessen Grab, wo er sein Thap-Luc zerbrach, nachdem er dem toten Freunde ein letztes Lied gesungen, worin er sagte, daß sein Instrument ihm nicht mehr dienen könne, da ja der Einzige, der seine Musik zu begreifen imstande war, nun entschlafen sei. Du-Ba-Nha nahm sich liebevoll der alten Eltern seines Freundes an und trug Sorge für ihre alten Tage.

Diese Sage genießt, wie ich bereits andeutete, eine ungemeine Beliebtheit; die Annamiten leiten ihre Tonkunstprinzipien von denjenigen der zwei Helden dieser Geschichte ab.

Die Tradition hat indessen manches Vorrecht eingebüßt; so wird schon seit langer Zeit das Thap-Luc nicht den Phuc-hy-schen Angaben gemäß gebaut. Auch das Weihrauchbrennen vor dem Musizieren, sowie die anderen Vorschriften gelten nur noch bei seltenen, rituellen Vorgängen, sind aber fürs Volksleben nicht mehr giltig.

Daß wir es oben aber überhaupt mit einer Sage zu tun haben, beweist der Umstand, daß chinesische Bücher älteren Datums schon den Cam und den Shak erwähnen, welche unwiderruflich die Vorläufer des Thap-Luc sind. So werden diese Instrumente bildlich und wörtlich erwähnt im *Nhi-Nha* (auch Eul-Ya), einem chinesischen Lexikon des 5. Jahrh. v. Chr., von Tchéon-Kong verfaßt; im *Kinh-Thi* (oder Chi-King) aus der Zeit der Han-Dynastie, dessen jetzige Gestalt dem 2. Jahrh. v. Chr. zuzuschreiben ist.

1) Phuc-hy, chinesischer Kaiser, 2852—2737 v. Chr.

2) *Dryandria vernicia*, dessen Holz heute noch von den annamitischen Instrumentenbauern mit Vorliebe benutzt wird.

Die Verfasser des *Kim Cô-ky-kuan* (14.—15. Jahrh. n. Chr.) haben sich, der großen Zeitentfernung wegen (1700 Jahre) leicht irren können, als sie behaupteten, daß Du-Ba-Nha und Chung-Tu-Ky sich um das Jahr 221 v. Chr. begegneten; denn wie könnten wir glauben, daß diese zwei berühmten Helden nicht im zuverlässigen *Kinh-Thi* Erwähnung gefunden hätten!

Der chinesische Kaiser Phuc-Hi, der 85 Jahre lang lebte (2852—2737 v. Chr.) und einer der gefeiertsten Herrscher des himmlischen Reiches war, sagte, daß das Thap-Luc 3,61 m ann. (oder chin.) lang sein sollte, was 1,52 m unseres Maßes ausmacht. Die alten Cam und Shac, die am annamitischen Hofe in Hué zu rituellen Schaustellungen dienen, haben eine Länge von 0,92 m, resp. 1,70 m unseres Maßes; das heute gebräuchliche Thap-Luc, von den Chinesen stark vernachlässigt, aber ein Lieblingsinstrument der Annamiten, mißt 0,97 m. Zeitabstände von 4000 Jahren sind wohl fähig, ein Gemisch von Wahrheit, Dichtung und Irrtümern zu bewirken, aus welchem schwer zuverlässige Schlüsse zu ziehen sind.

* * *

Während die Chinesen die Meinung hegen, daß die Pflege der Tonkunst von günstiger Wirkung auf die moralische Entwickelung der Zuhörer sei, so glauben die Annamiten das Gegenteil; sie behaupten, daß die Musik Weib und Mann zu leicht vereinige und überhaupt eines ernsten Mannes unwürdig ist. Diese Meinung ist insofern paradox, als der Annamite ein viel größerer Musikfreund ist als der Chinese. In vielen orientalischen Einrichtungen überhaupt sind die philosophischen Vorschriften in der Praxis nicht so straff befolgt worden; darüber sind sich alle Forscher einig.

Die Instrumente der Annamiten.

Von einem eigentlichen, regelmäßigen Orchester kann schwerlich die Rede sein; es herrscht in den Musikbanden des annamitischen Landes eine solche asiatische Fahrlässigkeit, daß man selten zweimal auf die gleiche Gruppierung stößt. Aus diesen Gründen nehmen wir das Orchester des Kaisers von Annam als Prototyp an, da dasselbe wirklich den annamitischen Ideen gemäß zusammengesetzt ist und auch zu den leistungsfähigsten gerechnet wird.

Die annamitischen Instrumente (*Nhac-Khi*) zerfallen in drei Gruppen: I. Holzblasinstrumente, II. Saiteninstrumente, III. Schlaginstrumente.

Die erste Gruppe begreift in sich:

1. *Cái ong Dich*, Flöten, große und kleine Lang- und Querflöten,
2. *Cái Ken*, Oboen,
3. *Cái Ken doï*, Doppelschalmeien oder Rohrpfeifen.

Die zweite Gruppe:

1. *Cái Nhi* = zweisaitige Geige, auch *Ravanastron*,
2. *Cái Tam* = dreisaitige Guitarre,
3. *Cái Dan Ty* = viersaitige Mandoline in der Form unserer alten Theorben,
4. *Cái Dan Ngnyet* = viersaitige Guitarre mit kreisförmigem Schallkasten,

5. *Cái Dan Day* = Große dreisaitige Guitarre,
6. *Thap-Luc* = Langes, 16saitiges Psalterion,
7. *Cài Dan bao* = Monochord.

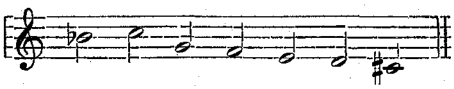
Die dritte Gruppe umfaßt fünfzehn verschiedene Schlagtonwerkzeuge, die wir weiter unten einzeln kennen lernen werden.

Die Annamiten haben nun eine Anzahl Instrumente gewählt, welche sie zu einem, ihren Begriffen nach allen Ansprüchen entsprechenden Orchester vereinigt haben. Dasselbe besteht aus: 2 Geigen, 2 Oboen, 4 Flöten, 1 Sapeekenkastagnette, 1 Paar runder Kastagnetten, 1 dreifachen Metalltympanon und 1 Trommel, im ganzen aus 12 Instrumenten; dies ist die gewöhnliche Zusammensetzung der kaiserlichen Kapelle.

Es standen mir in diesen entfernten Gegenden leider keine Präzisionstonmesser zur Verfügung. Ich mußte mich behelfen mit dem geeichten französischen Normal-A und einem vorzüglichen, die Stimmung haltenden Berliner Bechstein-Flügel, dem einzigen Klavierfabrikat, welches in diesem feuchtwarmen Tropenlande Stimmung und Wohlklang bewahrt. Phonographische Aufnahmen überstanden selten einen Sommer; nach kurzer Zeit konnte man Tonabweichungen konstatieren. Aber vielleicht könnte man doch mit ausgewählten vorzüglichen Zylindern, die sofort an ein europäisches Institut zur Aufbewahrung abgesendet würden, sehr interessante Beobachtungen anstellen.

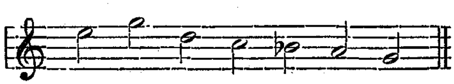
Schließlich sei noch gesagt, daß ich meine Resultate auf dem Gebiete der Tonmessung mit denjenigen von Van Aalst, Amiot, Perny, Pygott u. a. verglichen habe, die zu identischen Ergebnissen gelangten. Meine sechsjährige tägliche Fühlung mit den einheimischen Musikern erlaubte es mir schließlich, zu ganz sicheren Schlüssen zu gelangen, die man als verbürgt betrachten kann.

Cái Ong Dich. Flöte aus Bambusrohr von mehr oder minder guter Ausführung, deren Normaltypus eine Länge von 0,55 m und einen Durchmesser von 0,02 m hat. Die sieben Löcher lassen durch Fingergriffe folgende Töne hören:



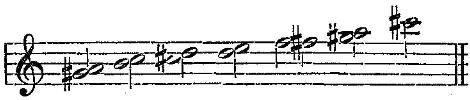
welche angenehm und weich klingen.

Cái Ken. Oboe aus einem Stück Holz gedreht mit Messingmundstück und Messingstürze; das Anblasestück aus zartem Rohr. Gesamtlänge 0,45 m, Durchmesser beim Mundstück 0,015 m, beim Ansatze des Sturzes 0,03 m. Die sieben Löcher lassen folgende Noten hören:



Der Klang ist herb und hat nichts mit demjenigen unserer Oboen gemein.

Cái Ken doï. Doppelschalmei, 0,20 m lang aus zwei gekuppelten Röhren von je 6 mm Durchmesser, deren Anblasestücke aus einer eigenen Art Chrysaliden verfertigt sind. Sieben Löcher lassen je die gekuppelten Noten folgender Leiter hören:



Der Klang dieses Instrumentes ist ohrenzerreißend; man bekommt ihn glücklicherweise nur bei Leichenbestattungen zu hören.

II. Saiteninstrumente.

Die Saiteninstrumente werden von den Annamiten für edle Instrumente gehalten; wenngleich von allen Ständen gespielt, sollten sie doch nach annamitischer Anschauung den edlen Kasten vorbehalten bleiben, während die niedrigen Klassen sich mit Trommeln u. dgl. Perkussionsinstrumenten begnügen sollten. Es ist dies ein Rest des asiatischen Kastengeistes, dem die sich verbreitende Europäisierung in mancher Beziehung ein Ziel steckt. Erwähnt sei hier, daß die Annamiten nur in der ersten Lage spielen; es wird also dem Leser leicht, genau zu berechnen, welcher Tonumfang jedem Saiteninstrument zukommt.
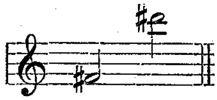
Der Klang der Saiteninstrumente ist durchwegs volltönend und angenehm; mit Ausnahme der zweisaitigen Geige (Cái Nhi), deren winselnde Töne grell von den übrigen abstechen; befindet sie sich in Virtuosenhänden, was selten der Fall ist, so gibt sie angenehme melancholische Töne von sich.

Cái Nhi. Zweisaitige Geige; das Haar des Bogens ist zwischen den Saiten angebracht und wird mit Kolophonium bestrichen. Das Korpus ist verschiedener Art: halbe Kokosnüsse oder ein Stück Bambus von 0,05 m Durchmesser und 0,10 m Länge, oder auch noch ein Stück Holz, hohl ausgedreht und mit Schlangenhaut überzogen, auf welcher der primitive Steg ruht. Auf der entgegengesetzten Seite ist das Korpus offen; die Saiten sind aus Seide.

Will der Annamite einen weicheren Ton hervorbringen, so hält er die Geige zwischen den Knieen; die Stürze des Instrumentes ist auf diese Weise geschlossen. Soll im Gegenteil der Ton hell klingen, so wird die Geige gegen den Boden gestemmt und durch den Fuß festgehalten.

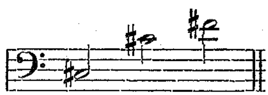
Diese Geige wird, wie die unsere, in Quinten abgestimmt:

Es wäre jedoch ein Irrtum, diese zwei Noten als Tonika und Dominante von *Cis*-dur zu betrachten; diese zwei Noten sind vielmehr 2. und 6. Ton der pentatonischen *H*-Leiter (siehe unten Annam. Tonleiter und Notenschrift). Der Tonumfang, in welchem sich der annamitische Geiger zu bewegen liebt, ist folgender:



von der Dominante bis zur Terz der H-Skala, natürlich in pentatonischer Leiter (d. h. Tonika, Sekunde, Terz, Quinte und Sexte usw.)
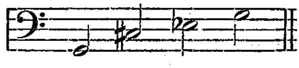
Cái Tam. Dreisaitige Guitarre; besteht aus einem schweren, hohlen, ovalen Korpus aus Hartholz, mit Schlangenhaut überzogen, an dem ein 0,80 m langer, schlanker Hals aus Hartholz angebracht ist, auf welchem 3 wenig gespannte Seidensaiten laufen. Ein Kapotasto aus Bein zur schnellen Höherstimmung ist ebenfalls vorhanden. Da dieses Instrument oft zum Begleiten des Gesanges verwendet wird, so muß eine schnelle Stimmungsänderung möglich sein. Die Normalstimmung ist jedoch stets folgende:



also Sekunden und Dominante der pentatonischen *H*-Skala.

Cái Dan Ty. Viersaitige Mandoline; ihr sino-annamatischer Name soll bedeuten: milzförmig. Äußerlich unseren alten Mandoren und Theorben nicht unähnlich, ist sie zu den graziösesten Erzeugnissen der annamitischen Instrumentenbauer zu zählen. Man kann das Korpus nicht besser als mit der Hälfte einer halben, von oben nach unten durchschnittenen schlanken Birne vergleichen, deren Länge 0,96 m, Maximalbreite 0,24 m und Höhe 0,07 m wäre. Wie man sieht, ist der Schallkasten in Anbetracht seiner Länge und Breite sehr niedrig gehalten; um die Tonstärke zu erhöhen, haben die Annamiten im Innern des Schallkastens ein Stück Kupferblech angebracht, welch letzteres Verfahren übrigens eine chinesische Erfindung ist.

Da das Instrument immer Solo spielt oder nur Gesang begleitet, ist es nicht dem Diapason der anderen Instrumente entsprechend gestimmt. Die vier seidenen Saiten geben folgende Stimmung:
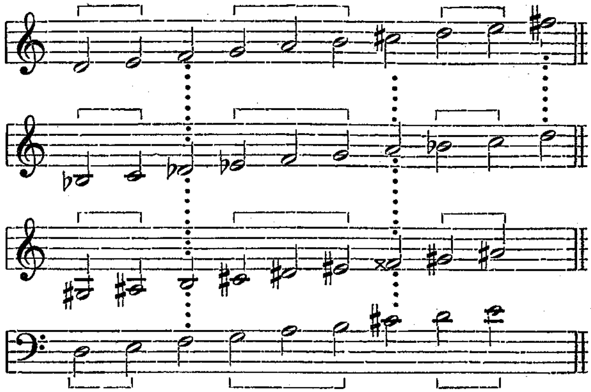


Zehn resp. neun Bünde sind auf dem Schallkasten angebracht, welche beim sukzessiven Greifen folgende vier Tonleitern hören lassen:

Pentatonisch *G*-Dur (10 Bünde).

Pentatonisch *Es*-Dur (10 Bünde).

Pentatonisch *Cis*-Dur (9 Bünde).

Pentatonisch *G*-Dur (9 Bünde).



Die in Klammern eingeschlossenen Noten sind diejenigen, deren sich die Annamiten bedienen und die den pentatonischen Leitern angehören. Sie beginnen hier immer mit der Dominante. Die durch Punkte verbundenen, der pentatonischen Tonleiter fremden Noten werden von den Annamiten ausgelassen; sie behaupten, daß die betreffenden Bünde chinesischer Herkunft seien und ihnen die darauffallenden Töne nicht bekannt wären. Man muß nicht vergessen, daß die Annamiten ihre Tonkunst von den Chinesen erhielten; nur drangen sie nicht in alle Geheimnisse ihrer Lehrer, sondern begnügten sich, alle Instrumente ihrem Pentatonikbedürfnis zu unterjochen, ohne selbst schöpferisch oder erfinderisch sich zu betätigen.
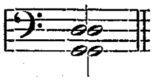
Der Tonumfang dieses Instrumentes im dominierenden *G*-Dur ist also:



Die Annamiten glauben, daß Konfuzius und Buddha die pentatonischen Leitern dekretierten (wegen der mystischen Zahl 5) und daß Töne, die durch Zufall oder durch die Bauart eines Instrumentes gefunden würden, nicht zu beachten wären. Wir wissen jedoch, daß weder Konfuzius noch Buddha musikalische Lehrsätze formulierten, welche den annamitischen Glauben bestätigen können. Man muß sich ferner hüten, die erste Note dieser vier Leitern als Tonika der entsprechenden Molltonleitern anzusehen; der annamitische Musiker im allgemeinen kennt nur ganze Töne. Während meines langjährigen Missionsaufenthaltes ist es mir nur wenige Male begegnet, Quart und Leitton (4. und 7. Ton unserer Tonleiter) zu hören. Ich komme unten noch hierauf zurück.

Cái Dan Ngnyet. Viersaitige Guitarre 1,01 m Gesamtlänge, wovon 0,65 m auf den Hals und 0,36 m auf den kreisförmigen Schallkasten fallen; außerdem ist im Innern des Körpers ein Stück Kupferblech behufs Tonverstärkung angebracht.

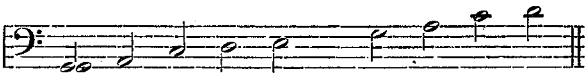
Da seidene Saiten von solcher Länge nur schwache Töne von sich geben, werden je zwei auf dieselbe Note in Quinten gestimmt:



Diese Quintenstimmung darf auf Grund jahrelanger Prüfung als sehr rein bezeichnet werden; eine exakte Tonmessung wäre jedoch noch von größtem Interesse.

Der Hals ist mit acht Bünden versehen, welche diesmal logischer verteilt sind als beim vorigen Instrument, denn sie lassen in richtiger Aufeinanderfolge die pentatonischen Leitern *G* und *C* hören, auf der Dominante beginnend:

Pentatonisch *G*-Dur. 

Pentatonisch *C*-Dur. 

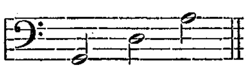
Der Tonumfang des *Dan-Ngnyet* ist also, wie folgt, festzustellen:



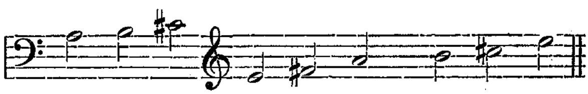
Diese Guitarre, besonders zum Begleiten des Gesanges verwendet, ist eines der Lieblingsinstrumente der Annamiten.

Cái-Dan-Day. Große dreisaitige Guitarre, wird nur zum Begleiten der annamitischen Sängerinnen verwendet. Das Instrument, eine rein annamitische Erfindung, hat eine Gesamtlänge von 1,31 m, wovon 1 m auf den mit acht Bünden versehenen Hals, 0,31 m auf den viereckigen harthölzernen Schallkasten fallen, der 0,20 m breit und 0,09 m hoch, außerdem am Rücken mit einem Schallloch von 0,10 m × 0,10 m versehen ist.

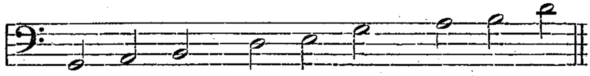
Gestimmt wird diese Guitarre folgendermaßen:



Die acht Bünde lassen folgende pentatonischen Leitern hören:

Pentatonisch *A*-Dur. 

Pentatonisch *D*-Dur. 

Pentatonisch *G*-Dur. 

Der Tonumfang ist also:



Der Klang des *Dan Day* hat viel Ähnlichkeit mit demjenigen unseres Altos.

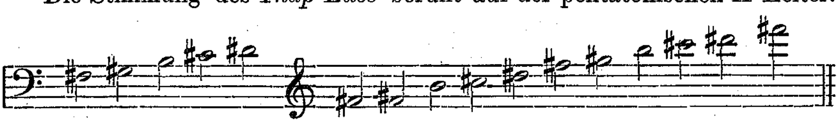
Thap-Luc. Dieses 16saitige Psalterion, dessen Ahnen Cam und Shac sind, gehört zu den ältesten Saiteninstrumenten des annamitischen Landes, wo es sehr beliebt ist. In China, wo es *Sseh* genannt wird, soll es seit langen Jahren vernachlässigt sein, denn schon zur Zeit Kien-Longs, um 1745, wurde eine kaiserliche Verordnung veröffentlicht, die den Schülern der Hofmusik das Erlernen und die Pflege dieses Instrumentes befahl; der kaiserliche Befehl blieb aber ohne Erfolg. In Japan existiert das ähnliche, sehr beliebte *Koto.*

Das *Thap-Luc*, welches mittelst Plektren gespielt wird, besteht aus einem konischen, hohlen Halbzylinder; der Daumen führt die Glissandos aus.

Wie bereits erwähnt, wird dieses Instrument dem chinesischen Kaiser Fou-hi oder Phuc-hi (2852—2737 vor Chr.) zugeschrieben, der die Gestalt des Kin's, des Vorläufers des *Thap-Luc's,* Erde und Himmel nachgebildet haben soll. Das Instrument ruht auf seiner flachen Seite, da die Erdfläche unter der Himmelskuppel liegt, nicht etwa weil es praktischer ist, einen Halbzylinder auf seine flache Seite zu legen; diese ist mit drei Schallöchern versehen. Die 16 feinen Messingsaiten sind über die gewölbte Oberfläche gespannt; nachdem sie durch bewegliche Elfenbeinstege gelaufen, werden sie durch Elfenbeinwirbel gehalten (vgl. die Zeichnung).
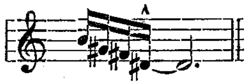
Das *Thap-Luc* hat eine Länge von 0,97 m, ist an den Enden 0,135 m, resp. 0,20 m und je 0,07 m, resp. 0,14 m hoch; die größere Höhe fällt auf die größere Breite.

Die Stimmung des *Thap-Lucs* beruht auf der pentatonischen *H*-Leiter.

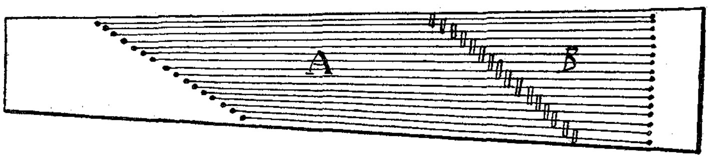


Amiot, in seinen *Mémoires concernant les Chinois* (1776), behauptet, daß die Chinesen auf diesem Instrumente stets in Quarten und Quinten

spielen; ich habe derlei bei den Annamiten nie wahrgenommen; dagegen ist folgendes Arpeggio sehr beliebt, mit energischer Betonung des unteren *Dis:*



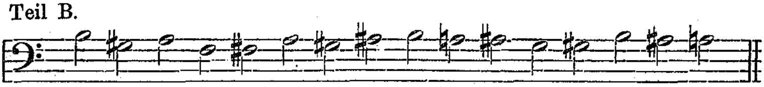
Eine Eigentümlichkeit möchte ich hier erwähnen; wie aus der Zeichnung ersichtlich, sind Stege und Wirbel in diagonaler Richtung zum Korpus, untereinander jedoch parallel angebracht.



Schema des *Thap-Luc* (von oben gesehen).
. links = Wirbel, [] = bewegliche Stege, . rechts = Löcher der Saitenfessel.

Teil A der Saiten läßt obenerwähnte Tonleiter hören; Teil B der Saiten, der ebenso wohlklingend ist und untenstehende Noten hören läßt:

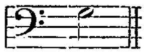
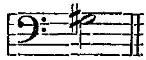
Teil B.



wird von den annamitischen Musikern nie benutzt, 1. weil sie keine fortlaufende Tonleiter abgeben, 2. weil es nur in alter Zeit Künstler gegeben haben soll, welche beide Teile simultan zu benutzen verstanden; erinnert sei hier an die Verordnung Kien-Long's, von der oben die Rede war.

Cái Dan-Bao, Monochord; besteht aus einem dreiseitigen Holzkistchen, dessen Leisten 0,80 m lang, 0,09 m breit und 0,15 m stark sind. An einem Ende befindet sich ein hölzerner Bogen, der die Saite (aus Eisendraht) spannt; diese wird durch einen festen, primitiven Holzwirbel zurückgehalten, der am anderen Ende in dem Schallkasten steckt. Die Saite wird mit dem Finger gerissen und die jeweilig gewünschte Note durch Druck auf den Holzbogen erzielt. Es bedienen sich besonders die Con-Xâm oder Tang-Xâm, d. h. Blindenorchester, dieses Instrumentes zum Begleiten ihrer erotischen Gesänge. Dem *Dan-Bao* schließen sich dann noch an: ein *Cái Nhi*, und ein *Cáp-Kê*, Kastagnetten aus einem Stücke Bambus (0,25 m × 0,05 m × 0,02 m), welche der sitzende Spieler mit den Zehen des linken Fußes hält und mit zwei Stäbchen Hartholz bearbeitet.

Gestimmt wird der *Dan-Bao* meistens auf:

 oder ;

durch eigenartige Handhabung, Biegen und rasches Emporschnellen des Bogens erhält der Annamite ganz bezaubernde Nuancen. Bemerkt sei noch, daß es einer langen Übung bedarf, dies eigenartige Tonwerkzeug gut zu spielen.

* * *

Perkussionsinstrumente.

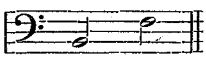
Die Zahl der annamitischen Schlaginstrumente ist ungeheuer groß. Ihr Bau, ihr Ton, ihr Material ist mannigfaltigster Art, denn die Annamiten, wie die Chinesen übrigens auch, sind der Meinung, daß alles, was auf und in der Erde ist, ertönen soll, da man nie zuviel Musik machen kann, »sie bändigt nicht nur die wilden Tiere, sondern erhält die Eintracht unter den Staatsbeamten«[1].

Ich möchte diese Instrumente der größeren Übersicht wegen, in drei Klassen teilen: 1. Trommeln, 2. Metallinstrumente, 3. Diverse Holz-Perkussionsinstrumente.

Trommeln.

Cái Trong. Große, faßförmige, mit Büffelhaut bespannte Trommel, rot lackiert, mit Malereien verziert, Länge 0,50 m — 0,80 m und 0,40 m — 0,50 m Durchmesser. Diese Trommel wird mit einem soliden Schlägel bearbeitet; in Europa ist sie unter dem Namen *Tam-Tam* bekannt; sie gibt dumpfe, unserer großen Trommel ähnliche Töne. In der annamitischen Musik kommt der *Trong* nur in seltenen Kraftpassagen vor, sowie am Anfang und am Ende als Signalinstrument.

Cái Bom; dem obigen Instrumente ähnlich, doch von kleineren Dimensionen: 0,36 m — 0,38 m Länge und 0,13 m — 0,15 m Durchmesser der Hautfläche. Es wird mit den Händen geschlagen. An der einen Seite wird eine Art Reiskleister im Zentrum aufgetragen, wodurch man auf der Trommel zwei verschiedene Töne erzielt. Als Normalstimmung kann man annehmen:



doch begegnet man häufig Abweichungen von dieser Stimmung, um einen halben, dreiviertel oder ganzen Ton nach der Tiefe oder Höhe. Diese Art Pauke markiert den Takt und die rhythmischen Verstärkungen im annamitischen Orchester.

1) Im chinesischen Buche »*Chon-King*«.

Cái Trong-giang; kleine Handtrommel, 0,19 m hoch, konusförmig; auf der größeren, unteren, offenen Seite 0,30 m Durchmesser, auf der oberen Seite 0,18 m. Diese ist mit starker, durch dicke Nägel befestigten Haut bespannt, welche wie diejenige unserer kleinen Trommel klingt, und wird mit einem Stäbchen Hartholz geschlagen. Diese Trommel gibt verschiedene Töne, je nachdem man die Haut in der Mitte oder am Rande anschlägt. Im Orchester ist der *Trong giang* mit dem vorigen Instrumente vereinigt, wie auch das

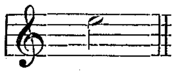
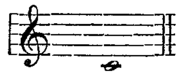
Cái-trong-boc, niedere Handtrommel, aus einem 65 mm starken Reifen aus dem annamitischen Mitholz; ihr Durchmesser beträgt 0,34 m. Sie ist auf der einen Seite mit Haut bespannt, wie das vorige Instrument behandelt und zu gleichem Zwecke bestimmt.

Metallperkussionsinstrumente.

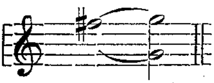
Chiêng, in Europa unter dem Namen *Gong* bekannt; besteht aus einer gehämmerten Kupferplatte (Mat Chiêng) von 60—80 cm Durchmesser, welche im Zentrum eine kleine Erhöhung (Vu) von 3 cm Dicke und 15 cm Durchmesser trägt, und auf welche man mit einem massiven Holzklöppel schlägt. Der rechtwinklig gebogene Rand wird *thanh Chiêng* genannt und ist 7 cm breit. Die durchschnittliche Stärke des Metalls beträgt ungefähr 9 mm.

Die Stadt Hanoi (Hauptstadt Tonkins) hat sich durch die gute Qualität ihrer *Chiêng* die Kundschaft des ganzen Ostens erobert; ein Stadtviertel beherbergt die Zunft der Gongerzeuger, welche ihre Produkte nach Siam, Cochinchina, China und Japan exportieren. Der Preis eines *Chiêng* beträgt: 2 Ligaturen (1200 Sapeken) pro Cân (100 Cân = 1 Picul = 62 K^{os}); ein Instrument mittlerer Größe wiegt 3 K^{os} 100 und kostet 10 Ligaturen; der französische Piaster in Indochina kommt auf 4 Frs. 10 zu stehen und enthält $7^1/_2$ Ligaturen; doch fällt er auch gelegentlich auf 2 Frs. 30. Fünf- und sechsmal so teuer sind die aus silberhaltigem Kupfer, aus dem Yunnan, erzeugten *Chiêng*. Der Ton dieses Instrumentes ist ungemein klar und weittragend; doch ziehen die Asiaten den gewöhnlichen *Chiêng*, seines dumpfen Tones wegen, vor. Im Orchester wird der *Chiêng* nicht verwendet; er wird namentlich im Theater gebraucht, wo er das Auftreten eines Königs, eine Hinrichtung und derlei besondere Vorgänge verkünden hilft. Man findet den *Chiêng* ebenfalls in den Pagoden und Gerichtsgebäuden; er ertönt in den religiösen Feiern und bei Hinrichtungen, wird überhaupt mannigfaltig verwendet.
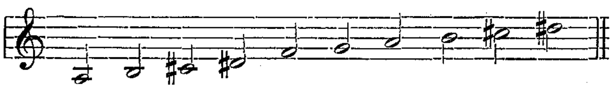
Chiêng wird auch noch ein kleines Gong genannt, das aus einer kupfernen Gußscheibe von 0,26 m Durchmesser und 6 mm Stärke besteht; im Zentrum ist eine Erhöhung von 5 mm und 25 mm Durchmesser; es wird mit einem kleinen Holzklöppel angeschlagen und läßt ein

 hören, daneben auch 

Cái Chuong ist eine Art kleine, domförmige Glocke von 0,52 m Höhe, 0,06 m Durchmesser und $3^1/_2$ mm Stärke. Im Zentrum oben ist ein 2 mm großes Loch angebracht, durch welches eine Schnur geht, die beim Spielen um den Finger gewickelt wird. Man hört beim Anschlagen etwa folgende Noten:



Cái Thiêu-Canh, eine kleine runde Scheibe aus gehämmertem Kupferblech, 10 cm Durchmesser. Die Chinesen kennen dieses Instrument unter dem Namen *Yun-Lo*; sie gruppieren sie zu zehn in einem Holzrahmen, während die Annamiten nur drei *Thiêu-Canh* in einem Drahtrahmen befestigen. Das chinesische *Yun-Lo* ist als die ursprüngliche Form zu betrachten; es ist von den Annamiten nur ihren Bedürfnissen angepaßt worden. Ein *Yun-Lo*, welches sich am Hofe von Hué befindet, besteht aus zehn dieser kleinen Gongs von 11 cm Durchmesser und von verschiedener Stärke. Die Serie gibt folgende Leiter:



Cái Thanh-Là, ebenfalls eine kleine Kupferblechplatte von 0,10 m Durchmesser, doch mit einem kleinen Rande von 3—4 mm versehen, an welchem man das Instrument hält; es wird wie das obige Instrument mit einem Hartholzklöppel geschlagen; man vernimmt auf dem *Thanh-Là* folgende Sekunde:



Cái-Tiú, aus Kupferblech, hat die Gestalt einer kleinen Zündpfanne von 10—12 cm Durchmesser; man hält das Instrument auf der flachen Hand und schlägt es mit einem Holzklöppel; es wird beinahe ausschließlich in den Pagoden verwendet, wo es den Takt zu den Gebeten schlägt; sein Klang gleicht demjenigen einer kleinen Pfanne.

Cái Náo-Bat werden alle der Beckenfamilie angehörenden Instrumente benannt; die Chinesen sagen kurzweg *Náo.* Es lassen sich jedoch drei verschiedene Größen als gangbare Typen feststellen:

Ganz kleine von 51 mm Durchmesser, 1 mm stark; die An-

schwellung im Zentrum hat 15—16 mm Durchmesser und 5 mm Höhe; zum Anbringen des Handriemens ist ein Loch von 5 mm in die Anschwellung gebohrt. Dieses kleine *Náo-Bat* läßt simultan folgende Noten hören:



Das mittlere *Náo-Bat* hat 14 cm Durchmesser, ist aus dünnem Kupferblech, unseren Becken an Ton und Bauart ähnlich, hergestellt; das chinesische *Náo* gehört in diese Kategorie, hat jedoch einen Durchmesser von 0,20 m.

Endlich das große *Náo-Bat*, 50 cm Durchmesser, welches nur im Theater und bei religiösen Festen verwendet wird. Eine Eigentümlichkeit ist die: in das eine dieser großen Becken wird künstlich ein Riß gemacht, um den Ton noch grauenhafter und, der Meinung der Asiaten nach, Höllenklängen ähnlich zu machen.

Holzperkussionsinstrumente.

Cái-Mô. Diese sind aus Hartholz hergestellte Instrumente von fantastischen Gestalten: Fische, Frösche, Früchte, Glocken usw., deren Inneres mit dem Messer ausgehöhlt ist; ein Schalloch ist an jedem dieser bizarren Instrumente angebracht. Sie ruhen meistens auf einem kleinen Gestell und werden mit einem Holzklöppel geschlagen. Die *Mô* werden besonders beim religiösen Dienste und während der Nacht zur Ankündigung der Stunden verwendet; doch treten sie auch oft im annamitischen Orchester auf. Ihr Ton ist weich und so beliebt, daß selten ein annamitischer Dichter es unterläßt, den *Mô* in seinen Nachtgedichten zu erwähnen. Auch für den dort lebenden und eingewöhnten Europäer ist er eine poetische Ergänzung des Nocturnos, denn er bringt ein wenig Leben in die schwere Nachtluft, die Menschen und Tiere lähmt.

Cái-Sinh besteht aus einem Stück Bambus von 0,15 m × 0,05 m × 0,02 m; es wird meistens von den blinden Musikanten zur Akzentuierung des Taktes verwendet. Der sitzende Blinde steckt es zwischen zwei Zehen des linken Fußes und bearbeitet es gleichzeitig mit zwei Klöppeln aus Hartholz. Der Klang ist unseren Kastagnetten ähnlich.

Cái-Cap-Ké sind zwei Stücke Hartholz von konkaver Form, welche, in der Hand gehalten, gegeneinander geschlagen werden und ebenfalls kastagnettenartig klingen.

* * *

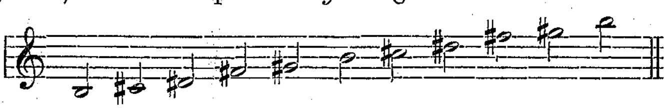
Der annamitische Musiker.

Der annamitische Musiker hat seine Kunst bei den Chinesen erlernt. Seit uralter Zeit bis zum Jahre 1803 bildeten annamitische Musiker das achte Musikkorps des fünften Orchesters der Kaiser von China. Dieses Orchester vereinigte Chinesen, Mongolen, Koreaner, Kalmüken, Türken, Tibetaner, Nepaler, Annamiten und Birmanen. Nach einer gewissen Anzahl Jahre Tributdienst konnten die Musiker heimkehren und wurden durch neue Zöglinge ersetzt. In die Heimat zurückgekehrt, verbreiteten die einstigen Hofmusiker die in Peking erlernte Kunst. Auf diese Weise kam auch manches Autochthone in die fremde Musik, doch so wenig, daß die annamitische Tonkunst als eine verschlechterte Wiedergabe der chinesischen betrachtet werden muß. An akustischen Prinzipien, Theorien, Erfindung und Anwendung von Instrumenten haben die Annamiten beinahe nichts Eigenes aufzuweisen. Gewisse Instrumente haben sie nur ihren Bequemlichkeitsansprüchen gemäß modifiziert; neue Tonwerkzeuge haben sie dem Orchester nicht zugeführt.

Von der verwickelten Theorie der chinesischen Tonlehre haben die annamitischen Musiker keinen Begriff; für sie gibt es eine pentatonische Skala, weil, ihren Begriffen nach, aller guten Dinge fünf sind, z. B. die fünf Fledermäuse, die fünf Glücksgüter Phúc, Qui, Tho, Khang, Ninh = Glück, Reichtum, langes Leben, Gesundheit, Ruhe. Warum durch Fledermäuse dargestellt? Erstens weil diese lang leben, zweitens weil Phúc ebenso Glück als Fledermaus heißen kann; dasselbe Schriftzeichen dient für beide Wörter. Auch seien die fünf Tiger erwähnt, Elemente wie Wasser, Feuer, Metall usw. darstellend. Auch in dieser Beziehung ahmen sie es den Chinesen nach, denn im annamitischen Volksleben gilt besonders die Zahl 8 (resp. 4), z. B. die acht »kostbaren« = acht Glückssymbole: Musikinstrumente, Früchte, Blumen usw.; ferner die acht taoïstischen Genien usw.
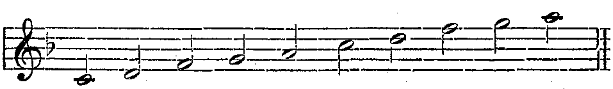
In der Instrumentalmusik bedienen sich die Annamiten der *H*-Dur-Leiter, *Fuhy*skala, von den Japanern *Ryosen* genannt:

Fuhyskala (Ryosen):

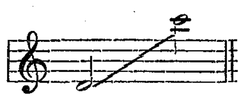


in der Vokalmusik hingegen ziehen sie die *F*-Dur-Leiter (japanisch *Ritsusen*) vor:

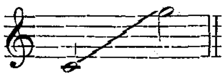
Ritsusen-skala:



Es ist selten, daß der Instrumentalmusiker den Umfang

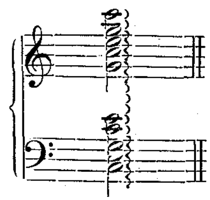


überschreitet; für den Sänger kann man den Umfang



als den gebräuchlichsten bezeichnen.

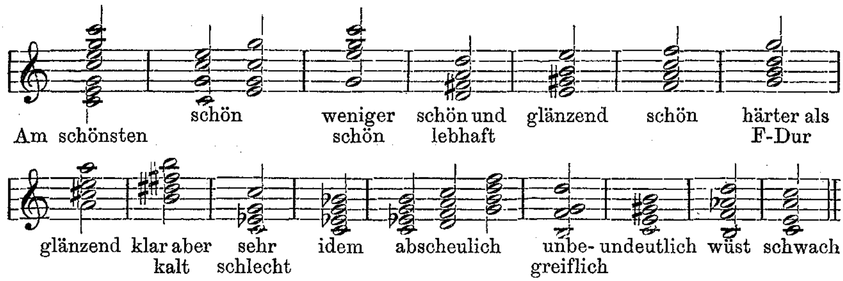
Was die Tonabstände anlangt, so nahm ich mit annamitischen Musikern Proben am Klaviere vor und erhielt dabei folgende Resultate. Die verminderte Sekunde fanden sie abscheulich. Die Sekunde, die ihnen von der *Fuhy*skala geläufig ist, erregte ihr Erstaunen nicht. Die Mollterzen, da ihnen der Begriff Moll abgeht, erklären sie sich nur als 3.—4. resp. 5.—6. Note der *Fuhy*skala, bez. 2.—3. resp. 5.—6. Note der *Ritsusen*skala, denn diese Erklärung stimmt mit ihrer Durvorliebe überein; *D-E-F* z. B. erschien ihnen naturwidrig. Unsere Quarten faßten sie als 1. und 3. Ton des *Ritsusen*, doch wünschten sie sie ein wenig höher gestimmt; die erhöhte Quarte, *C-Fis*, schien nach ihren Quartbegriffen zu hoch. Unsere Quinte hingegen befriedigt sie vollkommen, so auch unsere Sexte; die kleine Sexte begriffen sie nur als 3. Ton und Oktave der *Fuhy*skala, als ebenfalls in Dur. Bezüglich der Septime *C-H* konnten sie keinen Entschluß fassen; »wozu diese scharfe Note?« sagten sie mir. Übrigens hatten sie kein Gefühl für den Leitton im allgemeinen. Ich ließ sie selber am Klavier den Ton aussuchen, der ihnen nach *H* als befriedigender Abschluß erscheinen würde; die meisten wollten nach *H* ein *A* hören, einige *G* oder *Gis*, keiner wählte *C*. In einfachen vierstimmigen Chören gefielen ihnen am besten die Durdreiklänge; an Dominantseptimen- und Nonen-Akkorden fanden sie weit weniger Gefallen und begrüßten freudig deren Auflösung. Bei chromatischen Stellen und verminderten Akkorden gaben sie kein Urteil ab, da sie »solche Töne nicht verstanden«. Simultane Töne zu unterscheiden war aber im ganzen genommen nicht ihre Sache; mehr als drei Töne durfte man nicht zugleich anschlagen, sollten sie dieselben auf ihren Instrumenten hören lassen. Durterzenfolgen waren ihnen am angenehmsten, besonders aber lange Arpeggien des Durdreiklanges, wie



Ein Vorwurf, den sie unserer Tonkunst stets machen, ist der, daß wir zu viel Töne gebrauchen, daß wir jeden Ton nicht individuell genießen. Bach'sche Fugen mißfielen ihnen absolut; ganz besonders hingegen behagten ihnen Dursätze aus leichten Mozartischen und Haydn-

schen Sonaten; Chopin'sche Chromatik empfanden sie als eine greuliche Unordnung. Ihre einheimischen Lieder in europäischer Harmonisierung fanden sie einfach abscheulich, da man nicht wisse, welches das wahre Musikstück sei. Es ist bei ihnen die harmonische Fähigkeit, sich zu jedem Tone einen Akkord, zu jeder Tonfolge einen harmonischen Satz zu denken, durchaus nicht ausgebildet. Der Annamite steht als Musiker dem Kambodschaner an Gefühl und Kenntnissen nach. Harmonie kennt er eigentlich nicht; seine Vorliebe für Unisono und Oktavenverdoppelung ist so groß, daß Terzen ihm schon die Reinheit zu beeinträchtigen scheinen.

Hier seien schließlich einige dieser Akkorde angegeben, welche dem Leser den Harmoniebegriff des annamitischen Musikers veranschaulichen:



* * *

Kambodscha.

Die kambodschanische Tonkunst ist eine getreue Kopie der siamesischen Musik. Bezüglich anzustellender Vergleiche verweise ich auf Stumpf's »Tonsystem und Musik der Siamesen« [1]).

Im Gegensatz zum annamitischen Volke, welches die Tonkunst vom Theater trennt und Musik lieber allein hört, interessiert sich der Kambodschaner ausschließlich für Bühnenmusik. Ihm ist Musik nur dann Vollgenuß, wenn sie die klassischen Mimodramen und Pantomimen zu begleiten hat. Aus diesem Grunde ist die Tonkunst Kambodschas vom Theater unzertrennlich, was im übrigen Indochina, wie gesagt, durchaus nicht der Fall ist. Es wird also öfters notwendig sein, das Theater in den Kreis unserer Beobachtungen zu ziehen, da sonst manches dem europäischen Leser unerklärlich bliebe.

Die kambodschanischen Instrumente zerfallen in drei Gruppen: 1. Perkussionsinstrumente, 2. Blasinstrumente, 3. Saiteninstrumente.

Diese Instrumente werden in zwei Orchestern gespielt.
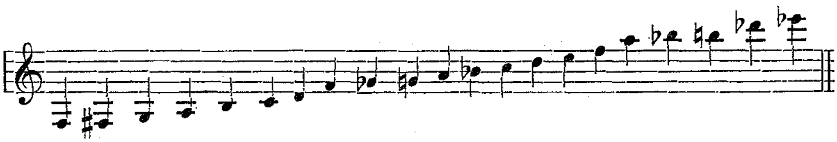
Pip-hat ist der Name des großen Theaterorchesters, dem nur Männer angehören; diesem obliegt auch das Spielen in offenen Räumen und in freier Luft. Demgemäß sind die schwachtönenden Streichinstrumente

1) Beitr. z. Akustik u. Musikw. Heft 3.

aus ihrer Mitte verbannt, es dominieren die kräftigen Perkussionsinstrumente. Das *Pip-hat* besteht also aus: 1 *Ronéat-ek* (schifförmiges Xylophon aus Bambusplatten) 1 *Ronéat-thum* (tieferes Xylophon, dem ersten ähnlich), 1 *Ronéat-dec* (Harmonika aus Eisenplatten), 1 *Kong-thom* (Glockenharmonika), 1 *Kong-toch* (tiefere Glockenharmonika), 2 *Chloïes* (Flöten), 1 *Sralay* (Oboe), 1 *Tro-Khmer* (dreisaitige Geige), 1 *Tsch-hung* (glockenförmige Becken), 1 *Sompho*, 1 *Sangna*, 1 *Sco-thom*, 1 *Tong*, 1 *Ronmonéa* (Trommeln von verschiedener Gestalt und Klangfarbe).
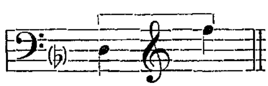
Mohori heißt das zartere Frauenorchester, welches nicht im Theater spielt und eine Art Kammermusik des Fürsten ist. Außer verschiedenen Instrumenten des *Pip-hat* (wie *Ronéat-ek*, *Ronéat-thum*, *Ronéat-dec*, *Kong-thom* und *Kong-toch*) besteht es noch aus 1 *Tro-U* (Ravanastron), 1 *Tro-duong* (chinesisches Ravanastron) 1 *Tro-Khmer* (kambodschanische dreisaitige Geige) 1 *Takhé* (große dreisaitige Guitarre), 1 *Chapey-thôm* (große Mandoline), 1 *Chapey-toch* (kleine Mandoline), 1 *Ronmonéa* (kleine Handtrommel), 1 *Crap-fuong* (Kastagnetten).

Ronéat-ek, kahnförmiges Xylophon aus 21 abgestuften Bambusplatten, deren größte 0,38 m und kleinste 0,29 m Länge hat. Die Breite derselben ist 0,45 m, die Dicke 1 cm in der Mitte, 2 cm an den Enden, die größte Platte jedoch ist 1,5 cm, die kleinste 1,7 cm stark. Auf der Rückseite sind kleine Aushöhlungen angebracht, in die ein Gemisch aus Zinn und Wachs gegossen wird, bis man den gesuchten Ton erreicht hat. Durch Schlagen mit zwei Holzklöppeln erhält man folgende Tonleiter:

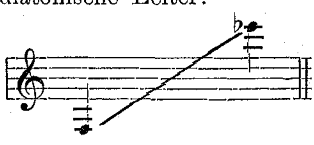


Ronéat-thum variiert ein wenig von obigem *Ronéat*, was die Form anlangt, doch ist es ebenfalls ein Xylophon aus 17 Bambusplatten, deren größte 0,42 m, deren kleinste 0,34 m lang ist.

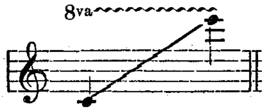
Die diatonische Leiter dieses Instrumentes hat den Umfang:



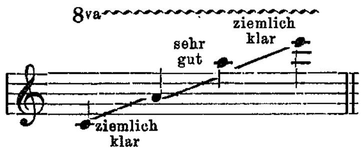
Ronéat-dec gehört zur *Ronéat*-Gattung, besteht jedoch aus 21 Eisenplatten. Die größte hat 0,30 m, die kleinste 0,25 m Länge auf 0,04 m Breite und abwechselnder Dicke von 8—15 mm. Diese Platten sind auf einem rechteckigen Kasten von 0,96 m × 0,33 m × 0, 26 m angebracht und ergeben folgende diatonische Leiter:



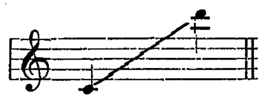
Kong-thom, Glockenharmonika aus 17 Glocken, welche mit starken Klöppeln geschlagen werden; ihre diatonische Leiter umfaßt:
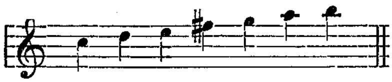


Die Klangfarbe dieses Instrumentes ist nicht durchweg gut; das tiefe und hohe Register läßt zu wünschen übrig:



Kong-toch, tiefere Glockenharmonika aus 16 Glocken in folgender diatonischer Stimmung:

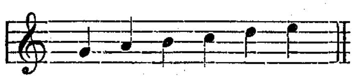


Chloïe, Querflöten aus Bambusrohr, an den Enden mit Elfenbeinringen verziert; die sieben Löcher ergeben die Leiter:



doch geht ihr Umfang bis zum dreigestrichenen *Es*.

Sralay, Oboe, sehr massiv gebaut, 0,36 m lang und 0,045 m im Durchmesser, von furchtbar schneidendem Klange. Die Zunge wird aus geräucherten Palmblättern ausgeschnitten, je vier Ausschnitte genügen; sie sind in einem Messingröhrchen befestigt, welches in der Oboe angebracht ist. Die sechs Löcher entsprechen den Noten:



doch kann der Tonumfang auf beinahe zwei Oktaven geschätzt werden.

Tsch-hung, glockenförmige Becken, (7,5 cm hoch und 17,5 cm Durchmesser, am Rande 5 mm, am Gipfel 8 mm dick) Crotale von sehr hellem Klange; werden am Rande gegeneinander geschlagen und besonders zum Betonen des Rhythmus verwendet.

Som-pho, faßförmige Pauke von 0,50 m Länge und 0,37 m resp. 0,25 m Durchmesser, auf einem Fußgestell ruhend, mit zwei verschiedenen Tönen *G—D*; ein wenig Reiskleister genügt, um den Ton der Membran zu verändern.

S a n g n a, Handtrommel, dem provençalischen Tambourin ähnlich, 0,55 m lang und von 0,22 m Durchmesser; ihre zwei Töne sind mit denjenigen des *Som-phos* identisch.

S c o - t h o m, massives faßförmiges Tam-Tam aus Hartholz, von 0,50 m Länge, 0,55 m resp. 0,42 m Durchmesser; dumpfer Ton, doch ziemlich deutlich auf *G* gestimmt. Bei großen Festen werden zwei *Sco-thom* in Verwendung genommen, welche auf die Quarte *G—D* gestimmt sind und im Stretto besonders lebhaft eintreten.

T h o n g, eigenartige, gefäßartige Trommel, reich vergoldet und verziert, ist gewöhnlich auf *A* gestimmt.

R o n m o n é a, kleine, flache Handtrommel von 0,30 m Durchmesser, 0,38 m Höhe gibt *D* an.

T r o - U ist ein zweisaitiges Ravanastron von 0,70 m Höhe. Der Schallkasten ist aus einer halben Kokosschale gebildet, an welcher der lange Hals aus Hartholz angebracht ist; die Haare des Bogens sind zwischen den zwei Saiten durchgezogen, wie das bei den anderen asiatischen Ravanastron gebräuchlich ist. Gestimmt werden die zwei Seidesaiten des *Tro-U* auf die Quinte



T r o - d u o n g ist das chinesische Ravanastron, dem annamitischen *Cái-Nhi* ähnlich; sein Schallkörper besteht jedoch aus einem 12 cm breiten Elfenbeinring von 6 cm Durchmesser, der auf der Spielseite mit Schlangenhaut verschlossen wird, auf welcher der primitive, niedrige Steg ruht. Der Hals ist aus Hartholz und die Wirbel aus Elfenbein. Die Stimmung der zwei seidenen Seiten ist mit derjenigen des *Tro-U* identisch.

T r o - K h m e r, kambodschanische Geige. Obgleich oft im *Pip-hat* vorhanden, gehört der *Tro-Khmer* doch mehr dem *Mohori* an; aus diesem Grunde ist seine eingehendere Beschreibung bisher aufgehoben. Der herzförmige Körper dieser Geige besteht aus der dünnen Schale einer besonderen Art Kürbis, in der der schlanke Hals aus Elfenbein steckt. Ein dünnes Ziegenfell, über die offene Seite gespannt, trägt den Steg. Da der *Tro-Khmer* wie unser Violoncell gehalten wird, ist am Fuß des Körpers eine schlanke Verlängerung angebracht, welche auf dem Boden ruht. Dieses Instrument hat eine Gesamtlänge von 1,04 m; der Körper ist 190 mm lang, 155 mm breit und 50 mm hoch, der Hals ist 0,67 m lang; es entfallen also 0,18 m auf den Fuß. Die Quartenstimmung dieser Geige ist folgende:

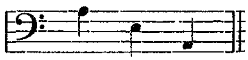


Der asiatische Bogen ist gewöhnlich mit 80 Roßhaaren bespannt. Derjenige zum *Tro-Khmer* wird frei gehandhabt, d. h. seine Haare sind nicht zwischen den Saiten durchgezogen. Der Ton dieses Instrumente ist sehr angenehm, bei weitem mehr als der der obengenannten zwei Geigen, die ziemlich scharf klingen.

Bemerkt sei noch, daß die asiatischen Geiger das Kolophonium kennen und gebrauchen.

Tak-hé, große massive, 1,20 m lange und 0,12 m hohe Guitarre, welche ihres Gewichtes wegen während des Spielens horizontal auf Elfenbeinfüßen ruht; der ovale Schallkasten ist 0,48 m lang und 0,30 m breit, der Hals 0,72 m lang, 0,11 m breit und 0,12 m hoch.

Die drei Saiten (zwei aus Darm, eine aus Messingdraht) haben die Stimmung:



Die Darmsaiten sind 1,5 mm, die Messingsaite 2 mm stark. Die elf Bünde, welche auf dem Halse angebracht sind, lassen beim sukzessiven Greifen folgende diatonische Leitern hören:

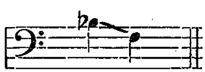
d—e²	e—h¹	A—e¹
1. Saite	2. Saite	3. Saite

A-Dur-Leiter.

Die Saiten werden mit einem kleinen Holzklöppel geschlagen, während die linke Hand die Bünde greift. Die Töne sind voll und sehr anmutend. Der Kambodschaner liebt besonders eine Art Trio, bestehend aus *Tak-hé*, *Tro-U* und dem chinesischen Cymbalum (*Yang-ch'in*); aus einiger Ferne glaubt man eine Geige mit Klavierbegleitung zu vernehmen.

Chapey-thom, große Guitarre, 1,54 m lang, bestehend aus einem kreisförmigen 7 cm hohen Schallkasten von 42×45 cm und einem langen, gegen Ende zu stark gebogenen Hals von 1,09 m Länge und 7 cm Breite. Die vier Darmsaiten haben die Stärke unserer Violin-*E*-Saite und werden durch 0,22 m lange Elfenbeinwirbel gehalten.

Weil die Länge eine Verminderung der Tonstärke bewirkt, haben die Kambodschaner je zwei in die gleiche Stimmung gebracht, welche folgende ist:



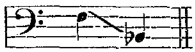
Die elf Bünde lassen sukzessive folgende diatonische Leitern hören:

1. und 2. Saite		3. und 4. Saite
*b—g*²		*f—d*²
Es-Dur	Tonumfang	*B*-Dur

Der *Chapey-thom* wird mit kleinen Plektren an den Fingern der rechten Hand gespielt; g^2 wird nicht überschritten.

Chapey-toch ist nichts anderes als die unter »*Dan Nguyet*« beschriebene annamitische Mandoline.

Die gekuppelten Seidensaiten des *Chapey-toch* werden wie folgt gestimmt:



Greift man sukzessive auf die zwölf Bünde, so kommen folgende diatonische Leitern zustande:

1. und 2. Saite		3. und 4. Saite
f—d^2		B—g^1
B-Dur	Tonumfang	*Es*-Dur

Auch beim *Chapey-toch* wird nicht über die Bünde hinausgespielt; der Tonumfang ist also B—D^2.

Crap-fuong sind Kastagnetten aus zwei rechteckigen Hartholzstücken von 0,41 m × 0,115 m × 0,09 m, wovon jedes inwendig 6 cm tief ausgehöhlt ist; gegeneinandergeschlagen bewirken sie den Ton großer Kastagnetten.

Zuletzt ist noch zu erwähnen der
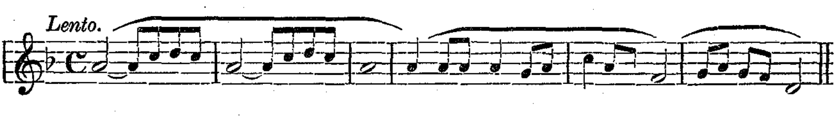
Sadiou, eigenartiges Monochord aus einem 0,80 m langen, runden Stabe (Hals), auf welchem eine halbe Kürbisschale als Körper befestigt ist. Am Ende ist ein langer, dünner Wirbel angebracht, welcher die dünne auf C^1 gestimmte Messingsaite hält. Durch jeweiliges Drücken der Kürbishälfte gegen den Bauch bewirkt der Kambodschaner dumpfe oder klare Töne, die er durch Schlagen mit einem Holzklöppel auf die Saite erhält. Doch wird der *Sadiou* wenig gespielt; es ist ein Volksinstrument, welches in keinem kambodschanischen Orchester zu finden ist.
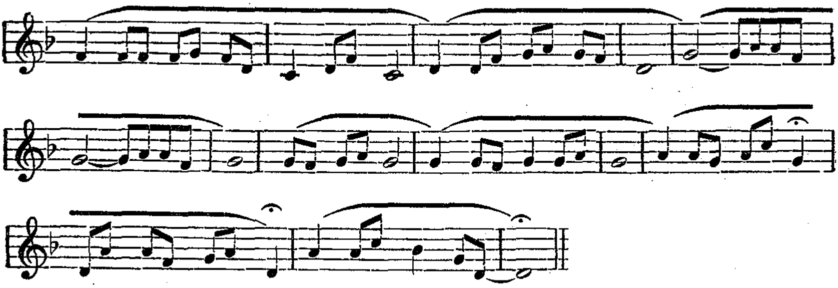
Mit diesem letzteren Instrumente ist die Serie der kambodschanischen Instrumente erschöpft. Es wird nun von ihrer praktischen Anwendung zu sprechen sein.

Die kambodschanische Melodie.
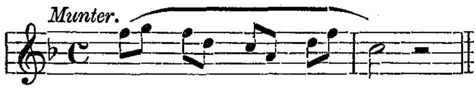
Die kambodschanische Melodie ist der indo-chinesischen weit überlegen; in den verschiedensten Formen offenbart sie ihren gefälligen, geschmackvollen Charakter. Durchweg aus den Elementen der pentatonischen Leiter kombiniert, tritt doch die relative Armut dieser Skala beinahe nicht zutage, wie ich an einem Beispiel zeigen möchte.

Es ist dies der einleitende Satz des klassischen Bühnenpräludiums:
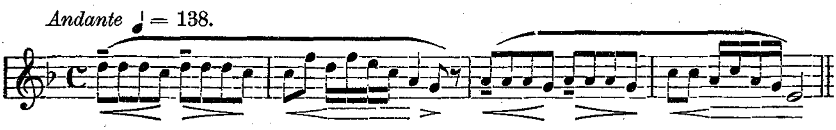




Dieses Stück wird vom *Pip-hat* Unisono vorgetragen und von einem 20 Köpfe starken Frauenchor gesungen, welcher die Bühnenhandlung kommentiert, da die Schauspielerinnen und Tänzerinnen nur selten sprechen und eigentlich nur Pantomimen und Mimodramen interpretieren. Der erklärende Gesang, dessen Text in siamesischer Sprache abgefaßt ist, wird, wie das Beispiel zeigt, aufgeführt. Infolge des langsamen Tempos, des Unisonos mit Oktavenverdopplungen und des für asiatische Verhältnisse starken Orchesters hinterlassen diese Melodien einen erhabenen, ja mächtigen Eindruck. Man kann überhaupt behaupten, daß die Kambodschaner, wie die Siamesen und Javanen, aus der Pentatonik das Möglichste herausgeholt haben, was charakteristische Melodik anlangt. Wenn man auch jeweilig Spuren chinesischen Einflusses bei ihnen begegnet, z. B. im Genre folgenden Motives:



so muß man doch daran festhalten, daß das autochthone Element überwiegt.

Hier mögen einige kurze Motive folgen, welche dem Leser das Verständnis der kambodschanischen Tonkunst erleichtern werden:
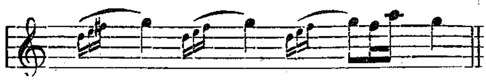


Ferner Motiv eines Händlers, der in den Straßen seine Ware ausrief:



in diesem, (entschieden *C*-Dur repräsentierenden) Motiv ist das nicht pentatonische F^2 auffallend.
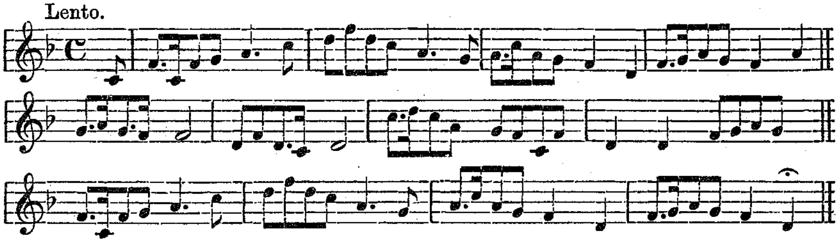
Ein kurioses Flötenmotiv, das an die ersten Takte des Rakoczymarsches gemahnt:



In diesem Motive ist der ebenfalls nicht pentatonische Leitton von *G* (*fis*²) bemerkenswert.
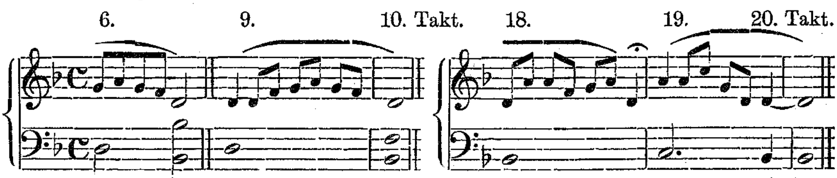
Schließlich noch ein *Ronéat*-Stück.

Lento.



Wie aus diesen Melodien und Motiven zu ersehen ist, verfügen die Kambodschaner nicht über die rhythmische Vielseitigkeit, welche den Zigeunern eigen ist und diese wohl als Eigengut betrachten dürfen. Denn wenn auch Indien ihre gemeinsame Wiege ist, so haben sie, was rhythmische Gestaltung anlangt, von ihren Stammvettern wenig angenommen, da bekanntlich Inder, Siamesen und auch Kambodschaner regelmäßigere, ruhige Taktarten lieben, die von den Improvisationsrhythmen der Zigeuner stark abweichen.

Ich habe mit vorzüglichen Hofmusikern in Pnom-Penh analoge Versuche wie mit den Annamiten angestellt; diese ergaben Resultate, welche zur Bestätigung der ersten Ergebnisse dienen können. Vor Chromatik, vor Mollakkorden, ja vor Durseptimen und Nonen bezeigten sie offenbaren Widerwillen, begrüßten hingegen freudig alle Tonikadreiklänge wie auch Sext- und Quartsextakkorde. Ihren Aussagen nach ist unsere Art, ihre Melodien zu harmonisieren, zu überladen. Wenn sie auch polyphoner als die Annamiten und die Chinesen veranlagt sind, so finden sie in den Werken unserer Tonkunst zu viel »schlechte« Noten, womit sie die Molltöne bezeichnen wollen. Auf die Erwiderung, daß manche Passagen ihrer Lieder (siehe 6., 9., 10., 18.—20. Takt des klassischen Bühnenpräludiums oben), ebenfalls »schlechte« oder Molltöne enthielten, suchten sie am Klavier solange, bis sie einen ihnen passenden Durakkord für diese Passage fanden; diese fielen so aus:



Im 6. Takt (mit kambodschanischer Harmonie) lenkte ich ihre Aufmerksamkeit auf a^1, welches Leitton der von ihnen angeschlagenen *B*-Stimmung ist; dieser 7. Ton ist ja ihrer Pentatonik unbekannt. Sie antworteten jedoch, daß das nichts auf sich hätte, da ja diese Note a^1 auf dem Ronéat vorhanden und nicht »erfunden« sei. Wir haben da eine neue Probe ihres Empirismus, sowie auch einen Beweis dafür, wie wichtig und dankbar das Studium der exotischen Heterophonie und ihrer Probleme ist.

In Kambodscha fiel mir auf, daß ich so wenig Musik hörte, obwohl die Tonkunst dort so viel schönere Werke geschaffen hat, als im annamitischen Lande. Kundige Kambodschaner erklärten mir darauf, daß ihre Landsleute für das »Solokratzen einer Winselgeige« (eine Freude der Annamiten) keine Vorliebe haben; ihnen sei Musik nur dann genießbar, wenn diese 1) durch ein volles Orchester interpretiert würde, 2) Bühnenstücke begleite. In der Tat vernimmt hier der Reisende nirgends ein einzelnes Lied, Phrasen und Improvisationen, wie in Annam und Cochinchina. Volkssänger sind ebenfalls selten, da, wie gesagt, nur ein volles Orchester die Gunst des Volkes hat und die Volksmusiker nicht über genügende Mittel verfügen, sich die teuren Erzeugnisse der einheimischen Instrumentenbauer zu verschaffen. In Annam, wo die allerdings sehr rohen Tonwerkzeuge den Ärmsten zugänglich sind und das Volk musikalisch genügsamer ist, trifft man allenthalben Musiker und Sänger. Für uns ist jedoch der Kambodschaner interessanter, da für uns nicht die Zahl, sondern die Leistungsfähigkeit der Musiker von Interesse ist.
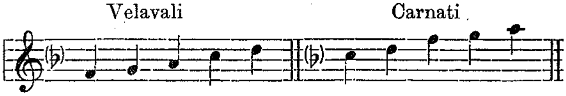
* * *

Die Kambodschaner haben kein graphisches System zum Niederschreiben ihrer Musikstücke geschaffen; sie spielen ihr Repertoire aus dem Gedächtnisse, wie sie dieses durch Vorspielen erlernt haben. Diese Art ist in Asien ziemlich verbreitet. So sagt Land in seiner Schrift »De Gamelan te Jogjakarta«: Eine Tonschrift haben die Javanen in früherer Zeit nicht gekannt. Erst in unseren Tagen sollen Hofmusiker dort einzelne Versuche in dieser Richtung angestellt haben. Hierin sind also die Chinesen vorgeschrittener; denn sie besitzen ein wenn auch ziemlich elementares Tonschriftsystem, dessen sich die Annamiten ebenfalls bedienen. Bei den Kambodschanern ist nichts dergleichen vorhanden; sollte man in dieser Nachlässigkeit nicht eine Beziehung zur Gewohnheit der Zigeuner sehen, welche bekanntlich ihre Weisen den Nachkommen ebenfalls aus dem Gedächtnisse vermachen? Daß unter solchen Umständen manche für uns interessanten uralten Lieder verloren gingen oder uns nur verstümmelt oder verändert, modernisiert zukamen, dürfte als selbstverständlich gelten. Bei Vorhandensein graphischer Hilfsmittel wäre man mit Bestimmtheit zur Kenntnis der Urquelle gelangt, was bei Völkern von so alter Zivilisation das größte Interesse gehabt hätte.

* *

Laos.

Die Laoten bewohnen das Land, das Annam-Tonkin von Siam und Birma trennt und das im Norden an China, im Süden an Kambodscha grenzt, sie sind also Nachbarn derjenigen Völker, die wir bereits besprochen haben. Wenn auch ihre Lieder mit denjenigen ihrer Stammesvettern viel Ähnlichkeit haben und ihr Repertoire viel weniger zahlreich ist, so stoßen wir hier auf eine große Seltenheit: Lieder. aus einer Melodie mit harmonischer Begleitung bestehend, wie solche weder Annamiten noch Kambodschaner kennen. Ihre wenigen Lieder bekommt man bis zum Überdruß zu hören. Daneben ergehen sie sich auch in kleinen Improvisationen, die jedoch immer wieder in ein bekanntes Lied einlenken und deren melodischer Bau viel mit dem der birmanischen, malayischen und siamesischen Weisen gemein hat, die Low im *Journal of the Royal Asiatic Society*, VII May 1837, besprochen hat.

Die laotischen Lieder sind streng pentatonisch, mit der bekannten 1. 2, 3, 5, 6 und 5, 6, 1, 2, 3, in der *F*-Dur-Stimmung als *Velavali* und *Carnati* der indischen Leitern:



Es dürfte überhaupt die *F*-Dur-Stimmung als Normalstimmung der Siamesen, Laoten, Kambodschaner und Annamiten betrachtet werden, da ja die von verschiedenen Seiten angestellten Untersuchungen einerseits mit genauen Tonmessern, andererseits mit geeichten Stimmgabeln immer wieder auf *F*-Dur verweisen.
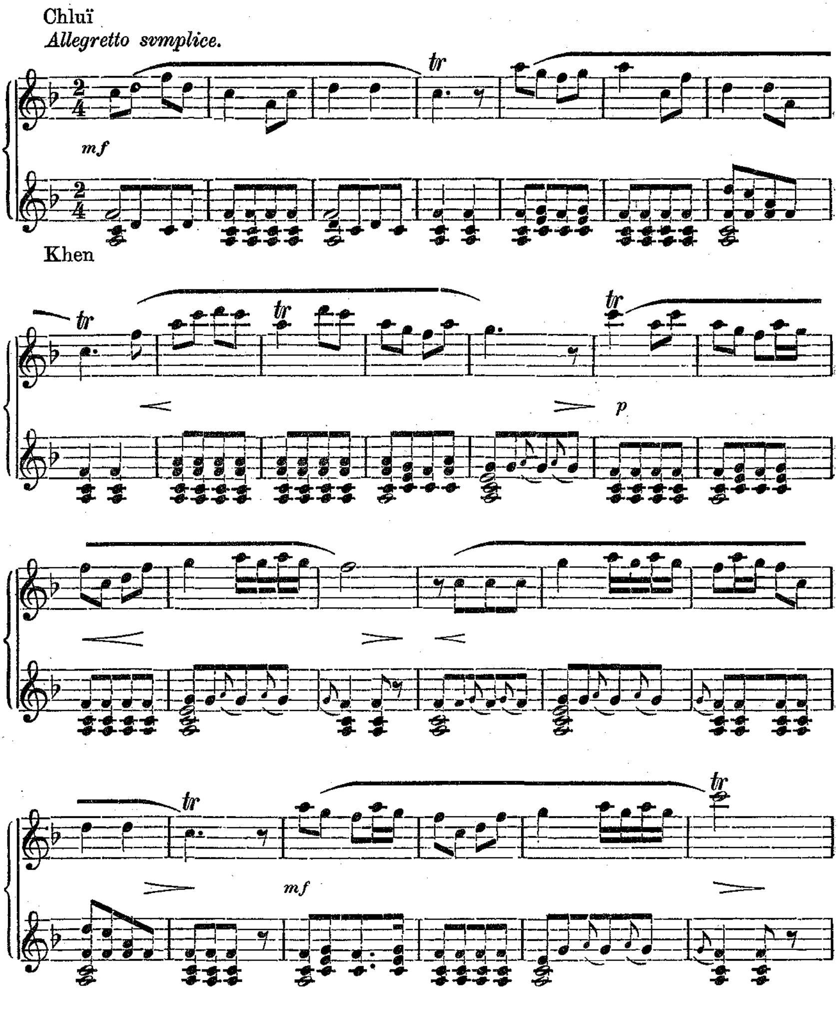
Das laotische Orchester ist äußerst elementar. Zwei Instrumente genießen die Vorliebe dieser Bevölkerung: Der *Khen* (sprich Kään) sowie der *Chluï* oder *Kouy* (*Chloï* der Kambodschaner, *Kluï* der Siamesen), eine Flöte, die uns schon bekannt ist.

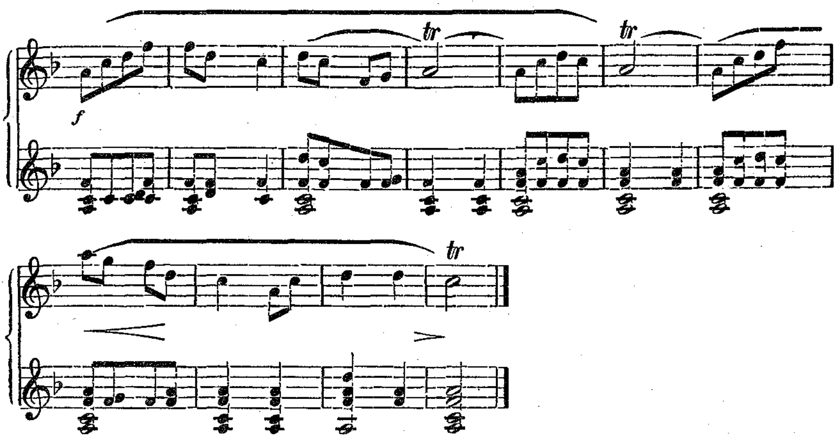
Der *Khen* ist das typische Instrument der Laoten; er besteht aus zwei Bündeln von je sieben langen Rohrpfeifen (die längste 2 m lang), welche ein gemeinschaftliches Ansatzrohr zusammenhält. An jeder Pfeife ist ein Loch angebracht, das mit dem Finger verschlossen wird, wenn man, am Ansatzrohre blasend, die Pfeife ertönen lassen will; der Ton wird durch Silberzungen hervorgebracht. Er ist sehr weich in den tiefen Lagen, hört sich in mittlerer Lage wie eine Oboe an. wird aber im Diskant ziemlich scharf und unklar. Da der *Khen* im Grunde genommen eine Art Orgel ist, muß für kontinuierlichen Luftstrom gesorgt werden, um das Tönen nicht zu unterbrechen. Diesem Umstande gerecht zu werden, haben die Laoten das Prinzip ihrer Flötisten übernommen und erzeugen den Ton durch Einblasen und Aussaugen der Luft.

Der Tonumfang aller *Khens*, die ich untersuchte, ist: a_0—g^2 in der *F*-Dur-Stimmung; das Instrument gibt die *F*-Skala:



Die Hauptrolle des *Khen*'s besteht in harmonischer, die Melodie verdoppelnder Begleitung der Flöte oder der Singstimmen; als Soloinstrument ist er (bei den Laoten) weniger beliebt. Die eigentliche Stellung des *Khen*'s ist so recht im nachstehenden laotischen Liede ersichtlich:





Der *Khen* wird meist wie ein Dudelsack gebraucht; er hält die tiefste Note *a* wie eine Pedalnote, die Mediante der *F*-Dur-Leiter.

Merkwürdig ist die Art, wie die Flötenspieler ihr Instrument behandeln; da sie nur durch die Nase einatmen, kommen sie dazu, lange Stücke zu spielen ohne abzusetzen. Der Khenspieler tut dasselbe und auch er ist imstande den Solisten ununterbrochen zu begleiten. Die Gewohnheit der kambodschanischen Flötisten, überall Ziernoten anzubringen, teilen die Laoten nicht; sie sind mit den Trillern usw. sehr sparsam, wie aus unserem Beispiel hervorgeht.

Der chinesische *Cheng* ist ebenfalls bekannt bei den Laoten, freilich in sehr elementarer Art. Sechs kurze Bambusröhren von 0,315 m, 0,33 m, 0,38 m, 0,40 m, 0,43 m, 0,47 m und 0,015 m Durchmesser stecken in einer Art von rundem Kürbis, an welchem ein 0,20 m langes Anblasestück mit Lack befestigt ist; letzeres gleicht dem Anblasestück unserer Okarinen. Wie beim *Khen* ist jede Röhre mit einem Loch versehen, das bei der Tonerzeugung verschlossen wird. Über Ursprung und Zeit der Erfindung des *Khen* und des *Cheng* wissen die Laoten nichts zu berichten; dieses Bergvolk steht überhaupt auf einer niedrigen Bildungsstufe, wenn sich bei ihm auch Ansätze von Zivilisation finden. Seine Liebesspiele, Liebesfeste und Liebesgesänge sind, dem Hörensagen nach, sehr interessant, doch müßte man länger an Ort und Stelle verweilen, um Genaues zu ermitteln und Aufnahmen zu bewerkstelligen, da viele Lieder nur anläßlich gewisser Jahresfeste gesungen werden oder Monopol einzelner Gegenden sind. Um auf die zwei in Rede stehenden Instrumente, *Khen* und *Cheng*, zurückzukommen, dürfte man behaupten, daß sie Abarten, primitive Kopien des alten chinesischen *Shêng*[1]) sind, da sie ja

1) I. A. van *Aalst*, *Chinese Music*, Shanghai 1884, S. 79, 46.

auf demselben Prinzip beruhen und die gleiche Bauart haben wie der chinesische Typus. Der laotische *Cheng* ist selten; das einzige Exemplar, welches ich in die Hand bekam, war in so schlechtem Zustande, daß es nicht mehr zum Ertönen gebracht werden konnte.

Im laotischen Orchester erscheinen auch hie und da Krotale und Trommeln im Genre der kambodschanischen *Tsch-hung* und *Thong*, doch so grob in der Ausführung, daß es unmöglich ist, ihre Tonhöhe festzustellen. Überhaupt muß man sich stets erinnern, daß die Laoten in mancher Hinsicht wohl eines der primitivsten Völker des fernen Ostens sind. Anspruchslos und faul, unternehmen sie nichts, was zur Vervollkommnung ihrer Gebrauchsutensilien, Musikinstrumente usw. führen könnte.

Ich erwähne schließlich noch das *Tam-tam*, das wir schon von den Annamiten, resp. den Chinesen her kennen.

Dieses kurze Schlußkapitel über die Laoten ist bei Anwesenheit Eingeborener in Hanoï, Hué oder Pnompenh aufgenommen, da Laos musikalisch noch nicht bearbeitet wurde. Diese Länder sind noch schwer zugänglich. Zu Wasser, den Mekong hinauf, oder zu Lande, durch die Wälder, ist wochenlanges Reisen notwendig, um dahin zu gelangen; dies ist der Grund, warum bis jetzt keine spezielle Mission dieses Land musikalisch studierte.

Die wenigen Notizen, die ich über die Laoten und ihre Musik hier mitteile, kann ich wenigstens verbürgen, da sie auf persönlichen Studien beruhen, nicht auf phantastischen Aussagen Handelsreisender.

Die laotische Tonkunst ist jedenfalls der siamesisch-kambodschanischen Musik nahe verwandt. Die Laoten sind musikwissenschaftlich besonders interessant; es dürfte sich wohl der Versuch lohnen, Genaueres über sie zu ermitteln.

Pearsall on Chanting.

Edited by

Wm. Barclay Squire.

(London).

High above the Lake of Constance, a few miles to the east of the town of Rorschach, there rises among meadows and orchards, with a dark pine-wood for background, the old keep of the castle of Wartensee. The building does not cover any great extent of ground: it stands on a small plateau, just wide enough to hold the castle with its gardens and meadows; beyond, the ground falls rapidly to the lake in front and rises behind to the forest-crowned heights. The castle itself consists of two main blocks of buildings, the most conspicuous of which is a somewhat lofty keep, with a high-pitched roof, while the rest of the edifice is built in the colourless style of the ordinary Swiss country-house or chateau. In the eastern block of the castle, facing the lake, a door

on the ground-floor bears on the exterior a huge Maltese cross. This is the door of the chapel, a low dark room, the fittings of which, though now somewhat dust-worn, are curiously reminiscent of what in the days of the Oxford movement used to be considered the purest Gothic. Against the eastern wall of the chapel stands the altar, and immediately in front of it, covered by a carpet, is a fine monumental stone, with the following inscription: —

"In the vault beneath repose the remains of Robert Lucas de Pearsall Esquire of Willsbridge House in the County of Glocester England and of this Castle of Wartensee in the Cant. St. Gall, Switzerland. Born at Clifton in the County of Glocester March 1795 and died at this Castle 5 August 1856. Requiescat in Pace."

This then is the resting-place of the composer of "Great God of Love", "Sir Patrick Spens", "The Hardy Norseman", "O who will o'er the Downs", and of so many other madrigals and glees whose names are household words among the lovers of a peculiarly English form of composition. At the time of his death, very little of his music had found its way to his native country. "Great God of Love", "The Hardy Norseman" and "Take heed ye Shepherd Swains" had indeed appeared so long ago as 1840; "O who will o'er the Downs" and "When Allen a Dale" were published in 1853. But to his countrymen at large Pearsall was hardly even a name, and for long he was considered as a talented amateur who might have done great things if he had devoted himself seriously to music — a view which even found expression so late as the date of the publication of the first edition of Grove's Dictionary. For this lack of contemporary appreciation Pearsall doubtless had partly himself to thank. Born in 1795 at Clifton and educated privately, he began life as a barrister, and in 1825 went to Germany, when he first studied music seriously at Mainz under Joseph Panny. He returned to England for a short time in 1829, but in the following year he rejoined his family (he had married in 1817) at Baden, subsequently living at Carlsruhe, studying at Munich under Ett, and in March, 1843, buying the castle of Wartensee, which he made his home for the remainder of his life. Though he kept up a warm correspondence with a few friends in England, he was never really in touch with the English musicians of his day. So far as English music was concerned he was only known at Bristol, and it was owing to the Bristol Madrigal Society that his madrigals and glees first became popular in a limited degree with the English public. Unlike his contemporaries in England he possessed many interests besides music. As a young man he contributed on a variety of subjects to Blackwood's Magazine; in 1833 he published an excellent translation of Schiller's "William Tell", and the volumes of "Archaeologia" for 1832, 1834 and 1838 contain interesting papers by him on subjects of anti-

quarian interest. But in Germany it was music which chiefly occupied his time, and during the last twenty years of his life he was constantly occupied with the pursuit of his art. His knowledge of the stricter schools of the 16th century was very remarkable, and he applied it with admirable discrimination in an edition of the St. Gall Catholic Hymn-Book, which he edited for the Diocese and which was published after his death in 1863. Besides this work he wrote a large quantity of music for the Catholic Liturgy, most of which still remains in manuscript. His influence in this branch of his art entitles him to be remembered as one of the forerunners of the movement which eventually led to the foundation of the "Cäcilienverein" and to the great reform of church music which that body represents. In England, during the fifty years that have elapsed since his death, Pearsall's reputation as a composer has steadily increased. Many of his most popular glees and madrigals were published after his death by his younger daughter, Mrs. Swinnerton Hughes, though the musical public is still probably ignorant of the interest he took throughout his life in the music of the Church of England. His unpublished manuscripts are full of sketches and draughts of English services, Hymns etc., the composition of which must have been a labour of love to him, for in the latter part of his life he had so lost touch with England that he seems to have hardly even contemplated their publication. Amongst the mass of material which exists, the fiftieth anniversary of Pearsall's death seems a good opportunity of giving to the public the following "Observations on Chanting", written at Wartensee in 1851. Although some of the defects in Anglican chanting which gave rise to Pearsall's remarks are happily matters of past history, yet as a scientific study of the whole subject, and as an example of the author's clear and well-expressed literary style, the essay can still be perused with profit. If any further apology is needed for the present publication, it will be found in the following extract from an unpublished letter written by the author less than a year before his death to a friend to whom he had sent the manuscript: —

"My dear —, You know already, I think, that in the Autumn of the last year I was visited by an attack of apoplexy, and the consequences of that attack have deprived me of everything like that sort of energy and activity of mind which fit one for an active correspondent, and independently of this misfortune, I have had other grievous troubles which make me sigh for nothing so much as a release from this world of torment and which make even the sight of the words of the old R. Catholic Requiem, "Da nobis pacem" a sort of consolation to me. As an unworthy member of our Church of England religion[1] I ought not to hold forth in praise of that of Rome, but somehow or other the latter offers great consolation to a man whose heart is attuned to poetry and whose spirit is broken down by misfortune; under such cir-

1) Pearsall was received into the Roman Catholic Church before his death.

cumstances even the signing a cross with holy water on one's forehead seems to convey an assurance of comfort, and I can now well understand the feeling of Henry IV. of France when he made a cross on his breast as he mounted the walls of a battery under a heavy fire, although he was then only known as a confirmed Calvinistic Protestant — and I like him all the better for having in that manner given way to the dictates of his heart. As to your question whether I would like to publish my Observations on Chanting — I thank you for bearing in mind my probable wishes and answer that I should like it much, for if it proves nothing else it will prove that I have not lived quite in vain. But as you have had something to do with carrying my ideas out I should like to do my best in publishing to present myself as well as possible to the musical world, for to do my best will be at least a recommendation of my poor abilities, and I think that in this cold-hearted world of ours no-one should let slip any opportunity of recommending himself, for no-one can guard himself against an hour of need, when even the good opinion of a stupid churchwarden may obtain him bread and cheese."

Observations on Chanting.

By R. L. Pearsall of Willsbridge, in the County of Gloucester.

Part. I. Introductory.

Difficulty of finding two choirs which chant in the same manner.

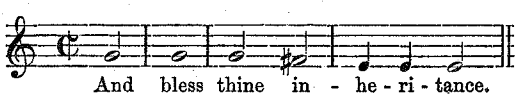
1. Both at home and abroad nothing is more rare than to find, in churches where chanting is used, any two choirs which apply the words to the music according to the same system. Each cathedral has its traditions; and by those the choir is governed, without thinking or caring whether its practice be right or wrong. And even in cases where there can be no doubt about its being not only open to improvement but *very bad indeed,* the trouble of unlearning an old habit, often renders unavailing all that propriety and common sense may be able to suggest.

This is to be regretted, and only to be cured by the establishment of a new system.

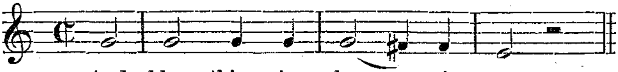
2. Whatever may be the cause of this want of unanimity, there can be no doubt that it is a matter to be regretted. It is also equally certain that until some one proposes, for the English Church, a system of chanting recommended by greater simplicity and better arrangement than is to be found in any system now in use, everybody will go on singing his own old song after his own old fashion.

Wishing to see a change for the better, a new system about to be proposed.

3. Wishing to see such a change for the better as might enable the Choir of York or Durham to chant the Psalms with that of Exeter or Salisbury without one party singing in this manner:



and the other so:



and exhibiting besides many other examples of contrary taste, I am induced to offer to the reader a system of chanting, which differs in some respects from any which is employed in our country; but which is nevertheless based on the practice of the ancient Church, and is much more easy to comprehend than any which I have met with.

A defence of the principles on which the new system is founded cannot be made, as it would lead too far.

4. Before I enter into any explanation, I must premise that a defence of the principles on which my system is founded, would lead me into a long discussion, quite inconsistent with my present object, which is, to give such rules for the purpose of ensuring a sameness of execution as shall be soon read and learnt and very easily understood. To do this shortly, I must speak positively; and if I so speak, I will beg my readers to believe that what I advance is grounded on well-authenticated historical fact, or on some opinion formed after much reflexion, and which I feel confident that I could maintain.

Origin of Chanting.
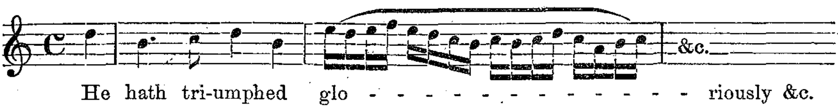
5. But first let me say a passing word as to the origin of chanting.

Out of what it arose. The neuma.

6. At the time when the Christian Church first appeared — and probably long before — there was, amongst the nations from which the early Christians were derived, a peculiar mode of musical delivery. In applying any long poem or text to music, people *recited* the words of it up to a given point; and there, on some convenient syllable, they commenced a *singing* phrase, infusing into it whatever energy and passionate feeling the text might inspire. This singing phrase was called a *neuma*. Such at least is the designation given to it by ancient ecclesiastical writers.

Two sorts of neumas, distinction between them.

7. It may however be well to state that there were in ancient times, two sorts of *neumas*. One of them was, and is still, used in the Roman Catholic Church, for lengthening out melodies if they should happen to arrive at their regular end before the priest be ready to go on with his duty. But this is a comparatively modern contrivance, and can seldom be executed without the risk of inspiring ridicule rather than devotion. The other and more ancient sort of *neuma* has been defined to be, "a musical phrase sung on some particular vowel, for the purpose of enabling the singer to pour forth his soul in adoration of God; and in such a way as might give him an opportunity of abandoning himself to the impulses of feeling, and of expressing his devotion more ardently than could be effected by giving a word to each note." The better mode of explaining this idea will, perhaps, be to refer to the following extract from Handel's "Horse and his Rider" Chorus, in "Israel in Egypt" —



The vocalization on the syllable "glo" in the word "gloriously" is nothing more or less than a *neuma* expressing an exultation which mere words could not convey.

The union of Recitation and Song peculiarly applicable to long texts.

8. By this union of Recitation and Song, people were enabled to give musical utterance to a long poem without becoming tedious to their audience. The longest of the Psalms of David might be sung to an end in this manner, without becoming wearisome. Sing it in any other way, and it will exhaust the patience of a congregation.

The Musical Corporations of Germany sang long poems after the manner in which we now chant. Venetian fishermen sang the verses of Tasso in the same manner.

9. It was in this manner that long poems were sung, or rather chanted by the ancient *Meistersänger*, or musical corporations of Germany[1]), and it is in this manner that even at the present day the Gondoliers and Fishermen of the Venetian Islands sing the poetry of Tasso.

The Christian Church adopted this mode of singing in very early times.

10. It is impossible to examine with impartiality the ancient records of the Christian Church, without seeing that this sort of musical delivery was adopted in its offices; and we know that in or before the time of Flavian, Bishop of Antioch (A. D. 381), it was customary to sing the Psalms with a divided Choir. Let no one therefore imagine that our Cathedral Chanting is a comparatively modern usage. Let no one regard it as unnatural; for it is and has been from time immemorial in harmony with the nature of the greater part of the Christian world. Few people would be inclined to repudiate poetry because Sir Isaac Newton said it was "an ingenious sort of nonsense". Neither can I repudiate chanting, because its worth may be imperceptible to some Calvin or Zwingli, into whose body Heaven, for its own wise purposes, may have put a soul which was never destined to see beauty or nature in anything that did not come recommended by its affinity with some geometrical figure or logical proposition.

1) In 1849 there existed at Ulm two very old men who were the surviving members of one of these corporations. These men were too far advanced in age to be capable of singing at that time; but a very intelligent amateur, who had heard them sing when they were younger, described their performance to me so as to leave no doubt on my mind that it was a mixture of Recitation and Singing similar to our Cathedral Chanting. I saw the books belonging to the corporation in question. Some of them, dated about the beginning of the XVIth Century, contained long poems appointed to be sung to what I suppose at that time were well-known tunes. The names of some of them were strange enough. One was called the Green Tune, the Golden Tune, the Thistle-finch Tune, the Apple Green Tune, the Garden Tune &c. &c. One book written on parchment containing the statutes of the corporation was, judging from the handwriting, probably as old as the XIVth century, if not older.

Recitation and Singing distinguishable.

11. From what has been already said, it will be seen that *Recitation* may be distinguished from *Singing*, in the restricted sense of the latter word.

Recitation defined.

12. *Recitation* may be defined to be the art of uttering with ease and proper accent two or more syllables on one musical sound.

Singing defined.

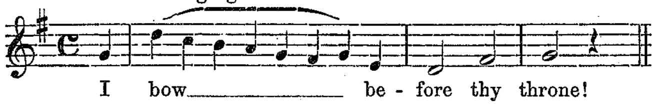
13. *Singing* is the art of regularly and gracefully uttering two or more musical sounds on one syllable.

Singing more difficult than Recitation.

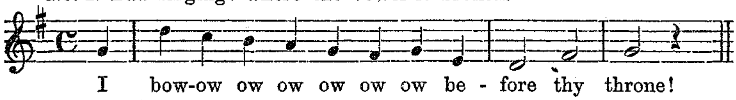
14. To sing well, one must acquire the power of uttering the musical sounds on the syllable belonging to them, so that they shall glide smoothly over the vowel contained in it, and preserve that vowel unbroken. This is much more difficult than Recitation, as may be collected from the following illustrations of good and bad singing: —

Examples of good and bad Singing.

No. 1. *Good* singing: where the vowel is not broken.



No. 2. *Bad* singing: where the vowel is broken.



The example of bad Singing no caricature.

15. He that has had an opportunity of listening to untaught singers will find the latter example no caricature.

Both Recitation and Singing to be found in our Chanting.

16. As both Recitation and Singing are to be found in what we commonly term Cathedral Chanting, I have thought it right to impress the distinction between them on the mind of the reader.

Earliest Psalm Chants are the Gregorian Intonations.

17. The earliest Psalm Chants known to the Christian Church are generally supposed to be the Gregorian Intonations.

Of what they consist.

18. These consist, each, of two sections, in both of which the text is recited up to a given syllable, near the end of it; and then the remaining words are sung on to a point of repose; which, in musical phraseology, is called a *Cadence.*

Cadences in them different: one not final, and the other final.

19. It stands to reason that the point of repose or cadence at the end of the first section of a Chant so constructed, ought *not* to be final; and

that it ought to leave the hearer in expectation of something yet to come. It is also evident that the cadence at the end of the Second Section ought to be such as should impress on his mind that the Chant had reached its termination.

Such Cadences called here Intermediate and Final Cadences.

20. Cadences such as these have been variously designated. In speaking of them hereafter I shall call the first an *Intermediate Cadence*, and the second a *Final Cadence*.

Gregorian Intonations generally sung by Men and in Unison.

21. Excepting in Nunneries, the Gregorian Intonations were in remote times, generally, if not always, sung by men's voices and in unison.

There came a time when other Chants were sung in four parts.

22. There came, however, a point of time (it must have been about the beginning of the XVIth Century, or shortly before it) when, for the sake of variety, I suppose, the Psalms were allowed to be sung as follows: — the first verse of the text was sung in unison by men's voices to some Gregorian Chant or Intonation; and this was answered by a mixed Choir of boys and men singing, in four-part harmony, a chant in the same Tone, and divided, like the preceding, into two sections, terminated by two such cadences as those of which I have above spoken.

These were the original of our Cathedral Chants.

23. There can be no doubt that this harmonized chant was the original type of those used in our Cathedrals.

Gregorian Intonations often with no text under them, and why: also with no Time-signature.

24. As the Gregorian Intonations and also these harmonized chants were intended to be applied, not to any Psalm in particular, but to all whose character was in keeping with that of the Tones in which they were written [1]), they often appear without any text set under them. They appear also without any time-signature, and without any bars employed so as to distinguish the notes which ought to be accented from those which ought not.

Musical Rhythm and Accent existed always, but up to the 17th century, the means of expressing it in church music were very imperfect.

25. Musical Rhythm and Accent must have always existed, even in the minds of savages; and there can be no doubt that amongst the Christian priesthood of all ages, there must have been many capable of singing the music of the Church correctly in this respect. But up to the XVIIth Century musical notation, particularly that employed for ecclesiastical purposes, was so very ill provided with conventional signs such as bars and other more modern improvements, that no one could sing at sight music, as it was then written and printed, without the hazard of putting accented notes on unaccented syllables and *vice versâ*.

---

1) Each Tone was said to be expressive of some particular sentiment, such as joy, grief, indignation, &c. &c. I shall recur to this at a future page.

At the present day it is a fault to set accented syllables to unaccented notes. Formerly it was not so considered.

26. At the present day this would be an insufferable fault in the judgment of any singing master. Indeed, it would be such to any decently educated person who had what is commonly called an ear for music. Formerly, however, people appear to have been less sensitive on this head. There can be little doubt that Senfel and Orlando di Lasso wrote and spoke Latin. Certainly they lived in the midst of those who were well acquainted with it. But yet, in their compositions, words are often used in defiance of all acknowledged rule, as far as accent is concerned. It was the same with our own early Church composers, even when they wrote to English words. In conversation there could have been only one way of pronouncing the word *pancake*. The accent must have been placed on the first syllable or on the last. But in the singing of that time it might have been placed on either: *nâtive* might have been sung *natîve*; *rêvĕrĕnce*, *rĕvêrĕnce* or *rĕvĕrênce; mâgnĭfy̆*, *măgnĭfy̆*; *ûntŏ*, *ŭntô*, &c, &c, just as might suit the convenience of the composer.

No wonder therefore that the framers of the Anglican Service sang the English Psalms according to a rule intended for the Latin Psalms.

27. Under such circumstances, it is not at all wonderful that in fitting our English prose translation of the Psalms to the Gregorian Intonations, or to the common chants which superseded them, the framers of our Church of England Service should have had no objection to modify a rule, then and still existing in the Ancient Church for applying the text of the Latin Psalms to the same description of music.

What the rule was.

28. The rule was this: — Cut off from the end of each Section of the Verse as many syllables as there may be notes in the singing phrase of the Section of the Chant which belongs to it; only, do not reckon any such notes there as are ornamental notes; and do not count the syllables which are *short* in Latin prosody. This being done, sing the syllables so cut off to the corresponding parts of the Intonation, and recite all other syllables.

How modified for the purposes of the Church of England.

29. The establishers of our Church of England Chants seem to have said this: "We'll have no ornamental notes"; (modern composers have however sadly rebelled against this determination) "there shall be, in the first Section of the Chant, a note for the Recitation which shall be followed by *three* singing notes; and there shall be, in the second Section of it, also a note for the Recitation which shall be followed by *five* singing notes. As to applying the text, it shall be done in this manner: — cut off the *three* last syllables of the first Section of the Verse, and apply them to the *three* singing notes of the first Section of the Chant; and cut off the *five* last syllables of the second Section of the Verse, and apply them to the *five* singing notes at the end of the second Section of the Chant."

Form of the Cathedral Chant.

30. Consistently with such resolutions a Cathedral Chant would assume, on paper, the following form:

Example given here consistent with Cathedral tradition.

Farrant.



Ps. 75. Unto thee O God do we give thanks: Yea unto Thee do we give thanks.
Verse 1. 1 2 3 1 2 3 4 5

31. In this form have the earliest of our cathedral chants been delivered down to us, by the organists and others who have, from time to time, published them; and this manner of applying the text of the Psalm to the chant is consistent with the tradition of very many choirs, and is in fact very generally adopted.

The text under the example fits it, but rather difficult to find such an one.

32. The text which I have placed under the above example of a chant certainly fits it; but it was not without some little difficulty that I could find the first verse of a Psalm which would fit without any violation of *accent.*

Useful to put the system adopted by the Church of England to the test.

33. Perhaps it will not be uninstructive to put the merits of this system to the test, in order to shew how very incorrectly it works.

The reader presumed to know the meaning of the Alla Breve Time-signature.

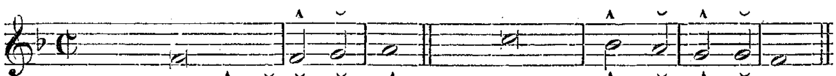
34. I presume my readers to know, that in the time which is expressed by the following signature, ₵, the first half of each bar is accented, and the last unaccented.

Accented notes marked so ^ and unaccented so ˘.

35. Now in order to keep the accented and unaccented notes and syllables well in sight, I shall mark the former ^; and the latter ˘. The first of these will therefore be the mark of *accent*, and the latter of them the mark of *no* accent.

Chant put to the test.

36. Here then let us repeat the foregoing chant, and apply to it the three first verses of the Magnificat, and the three first verses of the 73d Psalm. Those texts I have taken at random.



1. My soul doth mag-ni-fy the Lord: and my Spirit . . . God my Sa - vi - our.
2. For He hath . . . . . re-gard - ed: the lowliness . . of His hand-maiden.
3. For behold . . . . . from henceforth: all generations shall call me bless-ed.

---

1. Truly . . . . Is - ra - el: even &c. . . . . are of a clean heart.
2. Nevertheless &c. . . . . al-most gone: my tread — ings are well nigh spent.
3. And why &c. . . . . . the wick - ed: I do &c. . . . . such pros - pe - ri - ty.

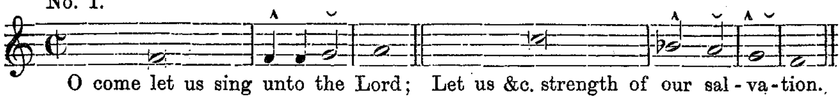
Old System very bad. Many Choir-Masters have departed from it and few have substantially improved it.

37. It is difficult to comprehend how any one can tolerate this union of accented notes and unaccented syllables. Yet it is a plan of proceeding

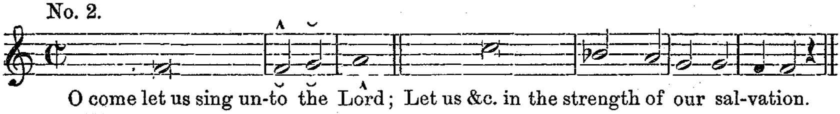
anciently and generally followed, and recommended by some of the modern publications. I must remark, however, that it has been departed from by many choir-masters and others who have not been able to bear its objectionable results; and this, if it has improved the old system in one respect, has encumbered it with a long list of exceptions, and has made it consequently all the more difficult to learn. This too is not the whole of the evil; for those who have the direction of our choirs are not at all agreed as to the best way of setting the text to the notes. Witness the two different modes of improvement which follow:

Examples.

No. 1.



No. 2.



First of the examples better than the second, and why.

38. No. 1 of these is infinitely better than No. 2; for in the first Section of the latter the last and unaccented syllable of the word "*unto*" is sung to an accented note, and in the second section the last note (where the final cadence occurs) is split on the two last syllables of the word "*salvation*". This mode of terminating a chant seems to be regarded as peculiarly effective by many writers on the art of chanting. One of them points the 3d verse of the 103d. Psalm thus;

Who forgiveth ˌ all[1] ˌ thy[2] ˌ sin[3]: and— ˌ heal[1] ˌ eth[2] ˌ all[3] ˌ thine[4] in ˌ **-firmities.**

Splitting the cadence or final note of a chant, bad.

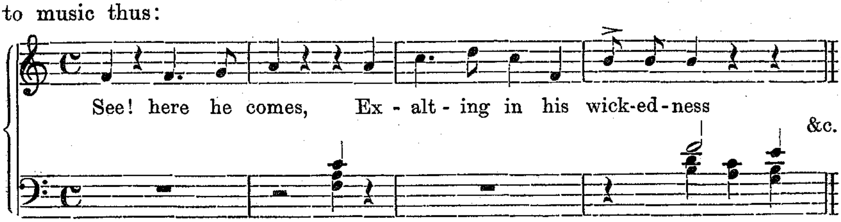
39. I have quoted this last example because it sets rather strongly before one the bad taste of splitting the final note of a chant into fractions.

In Recitative it may be tolerated.

40. In Recitative a *single voice* may often produce what is called a dramatic effect by this mode of singing. The church, however, is not the place for dramatic effect. And besides this, — let it be borne in mind that what a single person may be able to execute with ease and grace, cannot be executed by a mass of people without the risk of becoming awkward and ludicrous.

Example.

41. For instance in an Opera or in an Oratorio one may apply words to music thus:



No mass of voices could sing such a thing with effect.

But no mass of voices could sing this with effect, or without perhaps the risk of raising laugh.

The final note of a chant ought not to be divided.

42. The final note of every chant ought not only to be undivided, but to be strictly in keeping with that repose which accompanies the feeling that one has reached the end of anything. To divide it would be to convey to the hearer a sensation of disquiet or impatience, or something of the sort inconsistent with the idea of having arrived at a resting place.

When an old system cannot be easily improved, the better way will be to found a new one.

43. When an old system cannot be improved without encumbering it with exceptions to general rule and making it too confused and intricate to be easily understood by those for whose use it is intended, the better way of meeting such an inconvenience will be to found a new system.

To do this different modes of chanting should be examined.
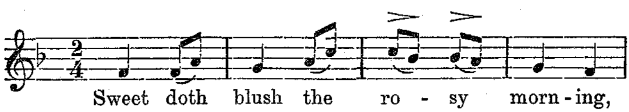
44. In attempting this it may be advisable to examine the different modes of chanting which prevail not only in England but in other countries; for I am afraid that very little help is to be obtained from any that have over been used in our own country.

Since Oliver Cromwell's time there has been no Music School in England.
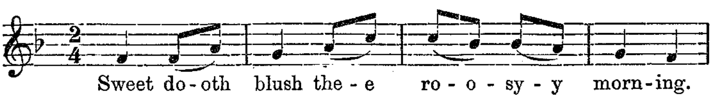
45. Since Oliver Cromwell's Revolution, there has never been in England a *School* which could give the people at large any idea of singing *as an Art.* Amongst the common people it has never reached a higher rank than that of an alehouse recreation.

The bad style in which even the better classes of people sing.

46. Ask even one of the better classes to sing the following phrase:

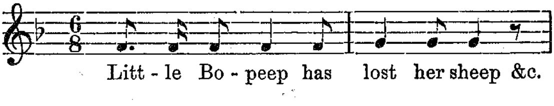


and he will probably sing it like this:

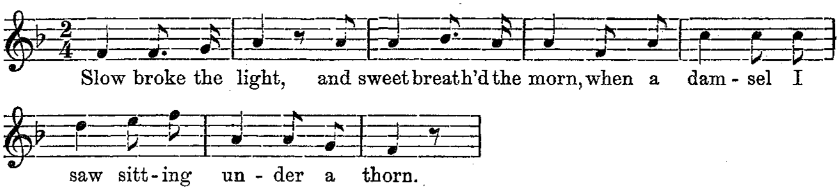


Accustomed to a bad style of singing from their infancy.

How should it be otherwise? — In the nursery he hears such ballads as these:



all formed on the plan of giving a distinct note to each syllable. At church (unless it happens to be a cathedral) he hears in the Psalms (I mean of course, those which are versified) the same sort of thing. Each note has a syllable appropriated to it. As he grows up, he hears drawing-room songs such as this:



Little opportunity of hearing good style.

which are all constructed on the same plan: and as a man he hears (of course I speak of the common run of mankind) at the theatre or elsewhere songs in which it rarely occurs that as many as three notes are slurred together. The consequence of this is that he insensibly acquires an idea that the proper way to sing is to put a syllable against each note; and by accustoming himself to that idea, the task of singing four or five notes on one syllable is something strange to him and something that he cannot execute without awkwardness. And yet this is singing, — properly so called; and the singer who cannot perform such a task gracefully and at his ease is fit for little better than the club-room or the hay-field.

The Italians and other natives of Southern Europe have a quicker perception of beauty than those of the North.

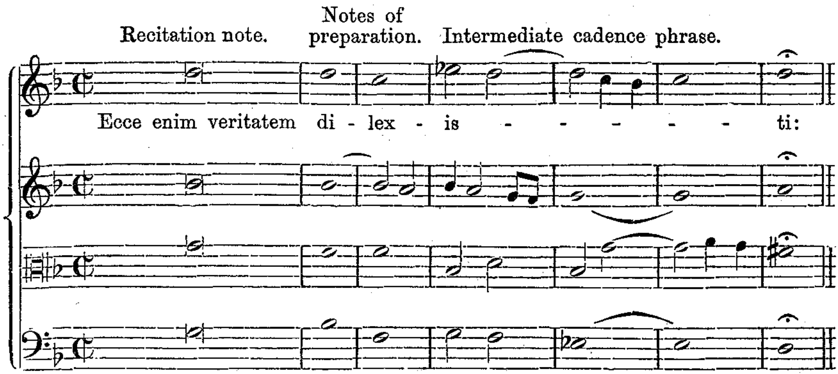
47. From some cause or other, the Italians (and generally speaking the nations of the South of Europe) are gifted with a perception of beauty in matters of art which has been denied to us of the North. Go to Italy; enter any public exhibition of pictures and listen to the observations of the peasantry and common people there; — you will be struck with the justness of their remarks. It is the same with music, in spite of the bad opera-style which has crept into their churches. Perform a high-class composition by Palestrina or Lotti to half a dozen Italian peasants and there will be at least some amongst them who will recognize beauties which to a well-educated and musically disposed native of our island would perhaps be imperceptible until he had heard the piece repeated three or four times.
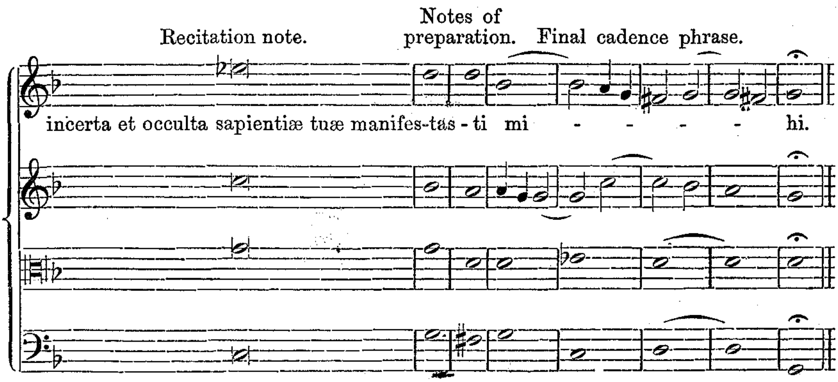
In looking for a new System of Chanting, we should turn to Italy.

48. In looking therefore for a better system of chanting, I would rather turn towards Italy than elsewhere, and examine, not indeed the practice of the uneducated people, but the manner in which chants have been constructed by people of superior abilities who have devoted themselves to the study of Church music.

An extract from Allegri's Miserere considered.

49. Let me then extract from Allegri's celebrated *Miserere* the following verse, which is what would be called a chant in England, and which in general form somewhat resembles those which are used in our cathedrals:





The example taken to pieces and examined. Recitation Note. — Notes of preparation &c. — Intermediate cadence in the 1st Section. — Another Note of Recitation. Notes of preparation and final cadence in the 2d Sectfon. — Notes of preparation useful. — Management of the cadences.

50. In examining this chant one cannot help being struck with the propriety of its construction. It commences with a Recitation Note. This is followed by two notes which prepare the mind for an ensuing cadence, and which therefore may be termed *notes of preparation*: and then on the latter part of the word *dilexisti* occurs an intermediate cadence extending over four bars. This marks the middle of the chant, and finishes the first section of it. We have then another Note of Recitation followed by two Notes of Preparation leading to a final cadence phrase which occupies five bars. I must here point out to the reader that these Notes of Preparation are not only useful as leading the mind up to the cadences which terminate the sections of the chant, but they are useful in enabling the singers to take at their ease[1]) a full breath before the performance of those cadences. — In common Psalm Chants where the singing phrases are composed but of a

1) An educated singer will understand this and acknowledge the comfort of it.

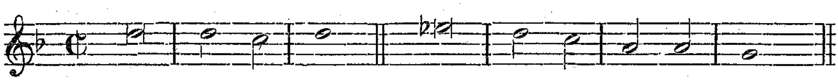
few intervals, these preparatory notes are less necessary; but where a singing-phrase runs over four or five bars, as in the present instance, it is a great relief to the singer to be enabled to take breath before commencing it. The parts and proportions of the chant in question are rather similar to our Psalm Chant, from which it differs in little else than in having notes of preparation, and in the greater length of its cadence phrases. The first of these leads to, and reposes on, the Dominant Chord of the Tone in which the piece is written. By doing this, the composer has kept his harmony in suspense, so as to cause the mind to desire a sequel, by which what goes before may be brought to a conclusion. This conclusion is established by a cadence (longer and more emphatic than the other) leading to the final note of the Tone, and therefore impressing all the more forcibly on the mind that the strain has reached its end.

Neuma and its right use. — The Singers of the Papal Chapel execute it with great effect.

51. Let me also call the reader's attention to another matter: namely, that in the cadence phrases of Allegri's chant, we may see examples of the ancient *Neuma.* This, as has been before said, was a musical phrase sung to no particular text, but vocalized on some syllable either standing alone, or forming part of a word, as in the present instances. It is here that the singer should give way to the impulse of his devotion; and I have been informed that in executing passages of this description the singers of the Papal Chapel are unequalled, and deliver themselves with a fervour of piety and a grace of enunciation which no one can hear without emotion. I am afraid that any attempt to imitate this in England would be but too likely to become a caricature. But still the chant which I have brought forward as an example, offers us some points which we might very profitably examine in endeavouring to improve our own system of chanting.

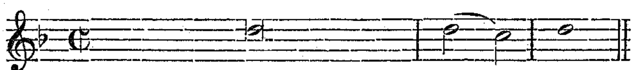
Allegri's Chant turned into a Cathedral Chant.

52. For the purpose of making what I am about to recommend all the better understood, I will here curtail and modify Allegri's chant, so as to reduce it to the form of our cathedral chant, e. g.:

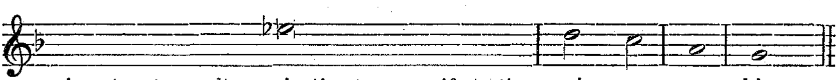


How Allegri would have set the text to it.

Now if Allegri had been called on to set the Latin text to a chant in this form he would have done it thus:

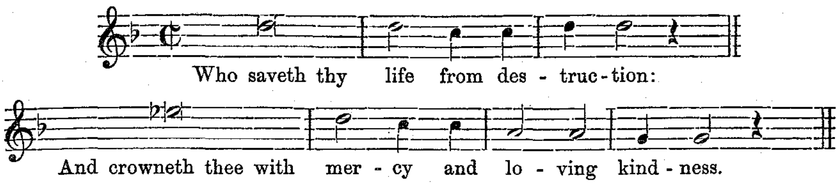


Ecce enim veritatem dilex - is - ti.



incerta et occulta sapientiæ tuæ manifestasti mi - - - hi.

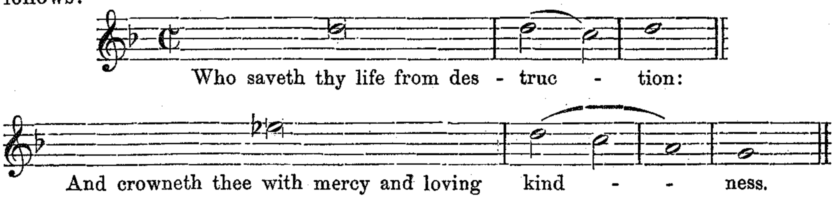
But if an Englishman were called on to apply the text of one of the Psalms to the same, he would probably fit the two together in this manner[1]):



I say this supposing him to be one of the many admirers of the plan of splitting the repose-note of the cadences for the purpose of enunciating more sharply and chatteringly such words as *infîrmities*, *wîckedness*, *imâgination*, etc.

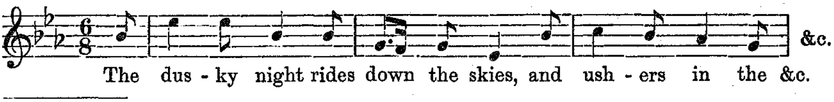
No one who can appreciate Allegri's manner of setting the text can approve of the common English mode. — Would it not be better to imitate Allegri?

53. But can anyone endure this, after having once heard and appreciated the dignified and quiet flow of the syllables in Allegri's chant? Can any one approve of the restless and fidgetty application of the English Psalm-text which we so often hear in our churches and cathedrals? Would it not be better so far to imitate Allegri as to execute the singing phrases on a monosyllable, where that is possible (for it is not in every case possible), and to set the last-mentioned Psalm-text to the chant above it as follows:



These questions referred to persons who are capable of distingnishing between a large style and a little style.

I ask these questions, not of such persons as may consider the style of singing best suited to our language to be exhibited in such good, honest, old English songs as



1) I have applied the text in this example according to the recommendation of a very celebrated organist, published for the information of those who may be in doubt as to the better way of setting notes against syllables. He appears to be one of those who object to the plan of telling off three and five notes against three and five syllables without regard to accent; and so he substitutes for it a plan of cutting off from the end of the verse-sections as many syllables as will give one accented syllable for the commencing note of each bar of the singing phrases. The result of this must frequently be to split into fractions not only the notes of which the singing phrases are composed but even the last notes of those phrases where the feeling of repose ought to be established.
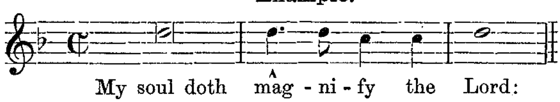
Many persons under the influence of old habits will perhaps differ from me.

Persons of that description are on a par with those who can see no beauty in the Elgin Marbles or in one of Raffaelle's pictures, and who find it much more reasonable to be pleased with caricatures; those being more consonant with the genius of the English nation. But there are nevertheless some persons in the world who can distinguish between a large and dignified style of vocal music and a style where all pretensions to dignity and breadth of character are frittered away by the employment of notes of small value, set to a quick succession of syllables. To such as are capable of distinguishing between these two styles, and of appreciating the former, I would with the greatest confidence appeal; although I know too well the influence which old habit has on the mind, not to be perfectly aware that there must be many, whose knowledge of music is by no means inconsiderable, who from a partiality to what they have always been accustomed to hear, would be inclined to differ from me.
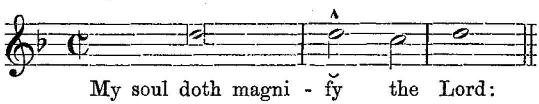
In recommending the avoidance of small notes in the singing phrases, I do not protest against them. There are cases where one cannot do without them.

54. In recommending the avoidance of small notes in the singing-phrases, I must not be understood to protest against them altogether; for there are cases continually occurring where they cannot be dispensed with. Let us take, as one instance of this, the 1st Section of the 1st Verse of the Magnificat. Apply it to the music of any Cathedral Chant, and the singing phrase must be performed as underneath:

Example.



for I cannot suppose that any one would prefer to this, the following very usual mode of chanting the same text: i. e.



Certainly, it would be difficult to justify such a departure from the common law of speaking.

A great point in Chant-writing is to keep the Recitation Note in a proper position.

55. Another point deserving attention in reference to Allegri's chant is, that the Recitation Note which he has employed in the second section of it is the very highest which ought to be employed. All notes above it are to the common run of treble voices more or less fatiguing. This observation is all the more called for, because very many of the modern chants which have been written and published for the use of the Church of England, have their Recitation Notes so high that no common voices can sing them with ease. Under the ancient system of tonality, there were, in the respective scales of the Gregorian Tones, certain notes called *Repercussion*

Notes, which were appropriated to recitation, so that each Tone had its own peculiar recitation note, which was generally about the middle of its scale, and was always such a note as might be sung without any extraordinary exertion. This arrangement was founded on good sense, and ought never to be lost sight of by those who occupy themselves with chant-writing.

Allegri's first Section brought to a close by means of an Imperfect Cadence. — Many of our chants have their first Section ending with a perfect Cadence on the Tonic. This is bad, and why.

56. We may also remark that the first section of Allegri's chant comes to an end on the Chord of the Dominant, and by means of what musicians term an imperfect cadence[1]); so that every one who hears is must feel that it is no final point of repose. This is also worthy of remark; because, in not a few of the chants which have been printed for the use of the Church of England, one sees the first section brought to a close on the Chord of the Tonic, or Key-note, by means of a perfect cadence. Thus, a full stop is made in the music at a point where the sense of the text is incomplete.

The two last points relate to the construction of chants rather than to the manner of singing them. — The singing-phrases should be vocalized. — The Italian mode may appear strange at first, but it is more consistent with the sublimity of religion than ours.

57. The two last points to which I have called the reader's attention refer more to the construction of chants than to the manner of singing them and are, consequently, of secondary importance to the mere singer. One may therefore dismiss them without further comment. But I cannot take leave of the point adverted to in paragraph 53: namely, the propriety of vocalizing or *neumatizing* (if I may be allowed the expression) the singing-phrases, as much as possible, without again impressing it upon his mind. This Italian mode of performing those phrases, on a monosyllable, or at least on as few syllables as possible, may appear strange at first to those who are not accustomed to it; but surely it is more consistent with the dignity and sublimity of religion to sing them in that manner than to divide them into equal parts and apply to them, regardless of accent, a corresponding number of syllables; or to apply a greater number of syllables to them[2]) at the risk of frittering away their simplicity and breadth of character. The mathematician who returned Milton's "Paradise Lost" to his friend, asking the question "What does it prove"? would perhaps have denied this; but Milton himself would certainly have admitted it.

The foregoing observations made to lead the reader up to the new system.

58. The foregoing observations have been made in order to lead my readers up to the system which I am about to propose and which I shall now communicate without further delay than may be occasioned by setting before them certain definitions and explanations in order to enable them to comprehend it more distinctly.

1) The cadence which Allegri has in this instance employed is also very generally called a *medial* cadence.

2) See note (1.) at paragraph 52.

Part. II. Explanatory.

Accent.

59. First of all, I must say a word about accent, both musical and verbal.

The reader must have some sort of musical information.
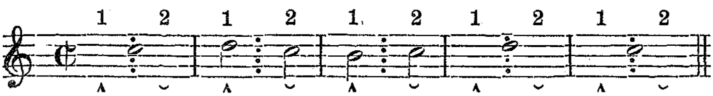
60. I take it for granted that my readers have some sort of knowledge of music; such at least, as may enable them to understand the meaning of the words "Time-Signature", and "Bar", and to make them aware of the use of such things.

Chant time and its Signature.

61. With regard to the Time-Signature, we have merely to do with that which is generally called the mark of *Alla Breve* time and which I shall take the liberty of calling *Chant-time.* It is represented by a half circle with an upright line drawn through it so: ₵.

Signifies that each bar is divided in two equal parts. — The first is the strong part of the bar, which is accented, the second the weak part, which is not accented.

62. Whenever this occurs it signifies that each bar is to be considered as divided into two equal parts; therefore, if each bar were filled up with a semibreve[1]), that semibreve must be considered as divided or at least divisible into two minims. The first of those two minims is said to represent the strong part of the bar, and the other the weak part of the bar. See! here is an example with the strong part of it denoted by the mark of accent ∧, and the weak part of it by the mark of no accent ◡:
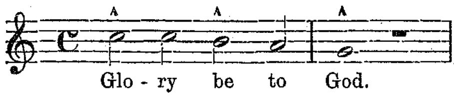


It is the common doctrine that an accent occurs on the first note of each bar in Chant-time, but this must be understood with a qualification.

63. I have placed the mark of accent under the strong part of the bars in the foregoing example, because it is there that the musical accent occurs: such at least is the doctrine laid down in the instruction-books. And yet this doctrine ought to be accepted with certain limitations; for whoever listens attentively to anything performed in Chant-time, will perceive, I think, that the bars run in pairs and that the accent at the beginning of each pair is stronger than that which occurs in the middle of it: that is to say, the beginning of the first bar of the pair is more strongly accentuated than the beginning of the second[2]). In what is usually called Common-time, one may without the slightest objection sing what follows:
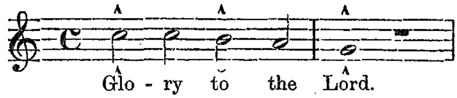
---

1) In old ecclesiastical music it is sometimes filled up with a breve; or rather, modern Editors who have republished the music, have given a breve to each bar; for in the 16th century, bars were not yet used in Church music and it was not until after the commencement of the 18th century that they were universally employed.
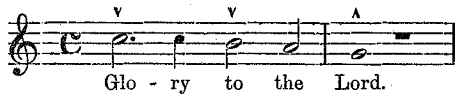
2) This may be disputed; for it is an assertion which occurs in no book that I have met with; and the commonly received doctrine is, that in what I have called Chant-



Now here the first and third minim are said to be accented: and so they are; but I think no one could hear this phrase sung without feeling that the accent on the word *bê* was weaker than that placed on the syllables *Glô* and *Gôd.* So much so indeed, that if the same musical phrase were sung to the following words:



no one would be particularly shocked at hearing the unaccented syllable *tŏ* applied to an accented note; the reason of this is that the accent placed on the third minim is so much weaker than that placed on the first, that the ear is not offended at hearing the former sung to any unaccented word of more importance than a mere article. Certainly by singing the last mentioned example as follows, all objection would be got rid of:



---

time, the first half of the bar carries a strong accent with it and the last half a weak accent; yet it would sound (to my ear at least) very formal to place an *equally* strong accent at the commencement of each bar. Let the reader form a phrase consisting of accented syllables followed by unaccented syllables, and by reading it so as to place an equally strong accent on each accented syllable, I think that he will comprehend what I mean. To try the experiment let us take the following phrase:
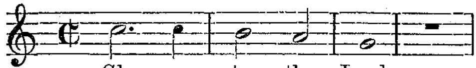
Gô tŏ | Lôndŏn | Frîdăy | môrnĭng | nêvĕr | mînd the | wîntĕr | wêathĕr |

But if he places on every second accented syllable an accent less strong than that placed on the preceding accented syllable, he will find that the words will flow more easily and musically. To put this to the test let the reader take this ǫ as the mark of the less strong accent, and read the phrase as follows:

Gô tŏ | Lȏndŏn | Frîdăy | mȏrnĭng | nêvĕr | mȋnd thĕ | wîntĕr | wȇathĕr |.

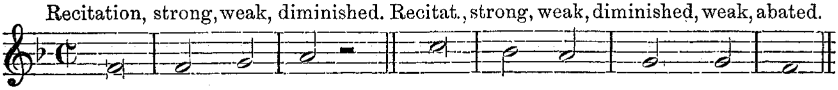
This sort of accentuation occurs also in what is generally called *Common Time*, that is to say, where one counts 4 in a bar. In this the 1st fraction of the bar is accented the second is unaccented, the third is accented, but less strongly than the 1st, and the 4th is unaccented. Such at least is the general feeling and opinion of composers; but still this difference in accent between the 1st and 3d fractions of the bar is not noticed, I believe, in any instruction book. The old masters when they wrote in this sort of time generally employed white notes, and filled up the space which we now allot to a bar (for up to the 17th century bars were not used), with four minims. When they wanted to make their time twice as fast as usual, they cut the time-signature C in half with an upright line so: ₵, and after it became customary to divide music with bars, they further cut in half the bar consisting of four minims by placing a bar-line in the middle of it, so as to have only two minims in a bar. But this did not destroy the old accentuation. It merely denoted an increase of speed. Chant-time is therefore merely a quicker sort of Common-time with divided bars: so that, for the purposes of accent, one may consider two bars of Chant-time as representing one bar of Common-time, and accent it accordingly.

When therefore it is recollected that Chant-time is merely Common-time with the bars divided into halves and the signature cut through with a line in order to denote that it ought to be sung twice as quickly as would have been the case if the bars and signature had not been divided, we shall see that even if the foregoing phrase had been set in Chant-time thus:



Diminished Accent.

there could have been no reasonable objection to it. Under these circumstances the accent which occurs at the beginning of every other bar in Chant-time may be called *diminished*; and the reader, having perused the above given explanation, will all the more readily understand the following example of a chant, over which I have indicated the qualities of the different parts of those bars which form the singing-phrases: for be it remembered that Recitation-phrases stand on an entirely different footing.



It must be here observed that the above form of the chant differs slightly from that heretofore given in having a minim rest at the end of the first section. This alteration has been made merely to point out a place where the singers may conveniently take breath.

Abated Accent.

64. It must be also noticed that I have put the word "*abated*" over the last note of the above-given example, and for the following reasons. In terminating a musical phrase, as in terminating a phrase in language, the voice sinks naturally into a state of repose; so that even if the last syllable in a sentence be an *accented* syllable, it is never uttered with the energy which would be given to it if it were the first syllable in the sentence; for it would be extremely inconsistent with good declamation to finish any phrase with a strong intonation. When we say "So hêlp me God", we place a strong accent on the word *help*, and the word *God*, although accented and the more important word, is pronounced in a subdued tone. And when we say "God forbid!" — the same sort of thing occurs; with this distinction, that *God*, as the first word of the phrase, receives the strong accent, and the syllable *bid* (also an accented syllable) is pronounced but faintly in comparison with the other. It is in consequence of this diminution of accent on the last syllable and last note of a phrase that I have placed the word "*abated*" over the last bar of the chant; because the strong accent, which according to general rule would have occurred there is abated by the circumstance of its being the closing note of the chant.

Wherever the accent in the music is either abated or diminished, there an unaccented syllable may be applied. — The accent may be neutralized.

65. In consequence therefore of the accent being abated on the last bar of the chant, and in consequence of the last note of the first section of it and the first note of the last bar but one of the second section of it
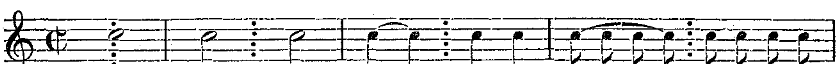
falling in places where the accent is diminished, as has been explained in paragraph 63, the closing notes of each section and the first note of the last bar but one of the second section may all three be sung (if necessary[1]), to unaccented syllables. The accent also may be neutralized. We shall presently see in what cases this may happen.

The strong and weak parts of the bar are in Chant-time represented by two minims. — These may be divided and subdivided into fractions, double fractions and triple fractions.

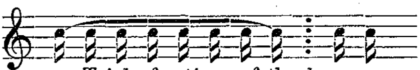
66. It has been already said in paragraph 62 that in Chant-time each Bar must be considered as divided into two equal parts, the strong and the weak. If therefore the bar be filled up as hitherto with a semibreve, that semibreve must be considered as divisible into two minims; and because those two minims will represent the strong and weak parts of the bar, I shall call them so in future. These parts of the bar (mind, I mean the two minims) may be also divided and subdivided; but I believe that we have no technical term in English for the notes which may be produced by this last-mentioned division and subdivision. I shall therefore call them fractions — double fractions, and triple fractions of the bar.

What these fractions are, and examples of them.

67. If then the bar be divided into four equal portions, the notes which fill up and represent those portions will be its fractions. If it be divided into eight, the notes representing those eight parts will be called its double fractions, and if it be divided into sixteen, the notes which represent those sixteen parts will be called its triple fractions. This will be all the more clearly understood by examining the following example:



Semibreve. Parts of the bar. Fractions of the bar. Double fractions of the bar.

 &c.

Triple fractions of the bar.

The necessity of dividing the bar occurs frequently.

68. The necessity of dividing the bar, or at least some part of it, into fractions, occurs frequently; double fractions are less frequently requisite, and triple fractions still less so. Any further subdivision of the bar would be useless.

How the parts and fractions of a bar are represented.

69. As in the examples which will be hereafter given, I shall, as heretofore, fill up the bar with a semibreve, the reader will have the goodness to bear in mind that a *part of a bar* is represented by a minim; that a *fraction of a bar* is represented by a *crotchet*; that a *double fraction of a bar* is represented by a *quaver*, and that a *triple fraction of a bar* is represented by a *semiquaver*.

1) But it will be seldom necessary to resort to this; because binding together with a slur the last note of the first singing bar and the first note of the second, you may neutralize the accent, as will be hereafter explained.

What has hitherto been said about accent relates to musical accent.

70. All that I have hitherto said on the subject of *accent*, relates principally to *musical accent*.

Accent, as regards syllables.

71. As to the accent to be placed on words, or rather on syllables, no educated person will have any difficulty in fixing on such as are to be accented and so distinguishing them from such as are not to be accented. I need not therefore say more on this head than that the following is to be remembered as a

General Rule.

General Rule. Accented notes must be set to accented syllables and unaccented notes to unaccented syllables (except where the accent is either abated, diminished or neutralized).

Recitation.

72. In treating of the application of this general rule, I must first speak of Recitation.

How taught in cathedrals. — Good and bad reciting. — Freedom from embarassment necessary to the former.

73. This important branch of my subject has never yet, I believe, been taught according to any system. The usual way of drilling boys to it in cathedrals is to put a new boy between two who are effective choristers, and let him "catch their knack". Explanation on such a matter to a child 9 or 10 years old would be words thrown away, unless he were more than usually intelligent. Yet there is a great deal of difference between good and bad recitation. In the mouths of careless people it is apt to become a *gabble*; and in the mouths of those who are over-anxious to avoid this fault it frequently becomes as stiff and formal as the marching step of a soldier. One of the chief qualifications of a good reciter is that he should be able to put himself perfectly at his ease. Embarrassment would spoil everything. If he can do this, and let the words flow from him correctly accented, avoiding hurry on the one hand, and stiffness on the other, he can hardly fail to execute his task well.

He that recites must recite from a single note called the Recitation note. — How represented. — It would not be difficult to prepare a Psalter where every syllable should be properly represented by a note, but it would be very troublesome and expensive. — Until such a Psalter is forthcoming, we must be content with the old Recitation note, which is represented here by a breve, and called the ad libitum breve.

74. But he will find at first starting an apparently great difficulty in his way; for he will be expected to recite, not from any succession of musical notes, where each is put over its appropriate syllable, but from one single note which is called *par excellence* the Recitation note. This is exhibited in various forms; for no particular form has as yet been attached to it by chant composers. Some of them express it by a semibreve, others by a breve; sometimes the old black square note is used, and at others, the ancient *nota maxima*. It would be by no means impossible nor even difficult to prepare a Psalter where every syllable to be recited should have its proper note. But the trouble of arranging and the expense of printing it would be too great to justify any hope that such a thing will be speedi-

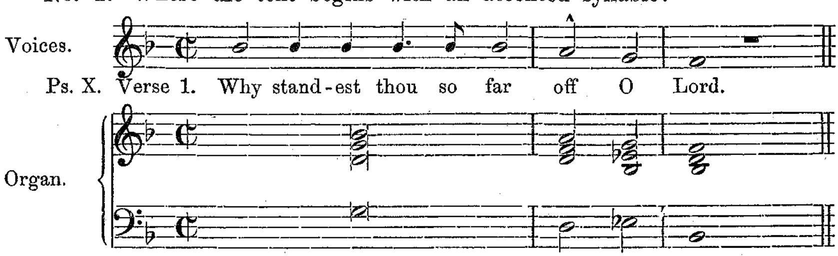
ly produced. I am not sure also that such a Psalter would not seem to be too complicated for congregational use; and this would disincline many persons from adopting or even examining it. In the meantime therefore and until such a Psalter is forthcoming we must rest satisfied with the old Recitation note. To express this I have hitherto used, and shall continue to use in the examples which I am about to give, the old-fashioned breve; which, by way of distinction, I shall take the liberty of calling the *ad libitum* breve, because it represents an intonation whose duration cannot be fixed, inasmuch as it must sometimes be applied to a text containing very many syllables and at others to a text containing very few, perhaps not more than two; and in some rare instances, indeed, only one syllable can be given to it.

Rules relating to recitation. — When the text begins with an accented syllable. — When it begins with an unaccented syllable.

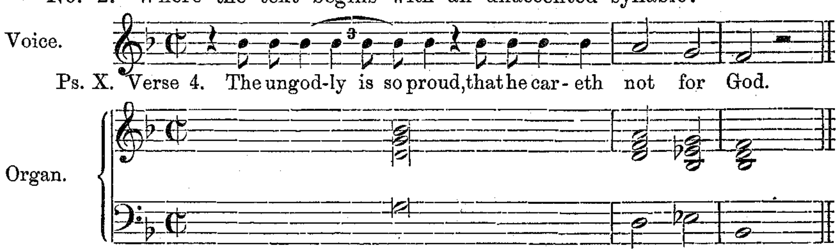
75. In applying any text to a Recitation note or *ad libitum* breve, the following rules should be borne in mind: First of all, observe well whether the text begins with an accented or with an unaccented syllable. If it begins with an accented syllable, that syllable must be uttered at the very commencement of the bar which contains the *ad libitum* breve, and at the moment when the organist strikes the accompanying chord. But if it begins with an unaccented syllable, the organist should strike the chord first, and then, a fraction of a bar[1]) later, that is to say, after having made a crotchet rest, the singer should commence. By this means he will avoid the error of placing an unaccented syllable on the strong part of the bar. The two following examples may serve to shew my meaning still more clearly:

Examples.

No. 1. Where the text begins with an accented syllable:



No. 2. Where the text begins with an unaccented syllable:



1) It is however sometimes necessary to make the rest longer: see an instance of this at paragraph 77.

However numerous the notes to be recited are, they must be all expressed by the ad libitum breve. — One cannot lay down rules to meet every possible case in recitation in a convenient space; this can only be effected by a Psalter. — Any one who prepares one should try to put the notes to be recited within bars. — In the absence of such a Psalter, the better way will be to appoint a Choir leader, and to follow him. — His example better in some respects than book rules.

76. It must be borne in mind that in both of the above cases the whole of the notes set over that part of the text which is recited is always expressed by an *ad libitum* breve. In each of them, too, the number of notes represented by that breve is different; so that the reader will understand how variable and uncertain its value must be and how impossible it would be to lay down, in any convenient space, rules for the management of every text which might be to be recited so as to meet every case that will occur in the course of our prose Psalmody. This can only be effected by a Psalter, where the Recitation is set forth as above; and it would facilitate matters much if anybody who may occupy himself with the task would comprise the notes employed for the recitation, within bars. Until such a Psalter appears there will I believe be no better substitute for it than the appointment of a leader or precentor in all churches where they chant. It must be his duty to make himself acquainted with the Psalms and everything else in which recitation may occur; so as to enable himself to utter the syllables correctly as to accent, and in every other respect. It will be then an easy matter for the rest of the congregation to sing with him. Indeed, this might in some respects be better than all book-rules; for it is astonishing how soon even children learn to chant when they are in the habit of singing with a good leader; and people who would not have confidence enough in themselves to chant well without his support, obtain at length, by singing with him, the confidence which is wanting, and become effective members of his choir.

Continuation of the Rules.

77. But although one cannot, within any such space as would be convenient here, prescribe rules to meet all the cases which occur in recitation, still there are some salient points to which the rules which I am about to give will apply.
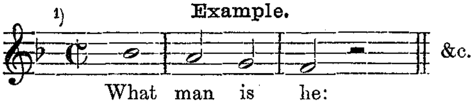
Where a comma occurs in the text.

Wherever a comma occurs in the text, introduce a crotchet rest in the recitation of it; and wherever a semicolon occurs, introduce a minim rest.

Where only one syllable can be applied to the ad libitum breve. — If accented.

It will sometimes happen that only one syllable can be applied to the *ad libitum* breve; in such cases it must be shortened into a semibreve. If the syllable be accented, it should be held out during the whole length of the semibreve, as in the following example:

Example.

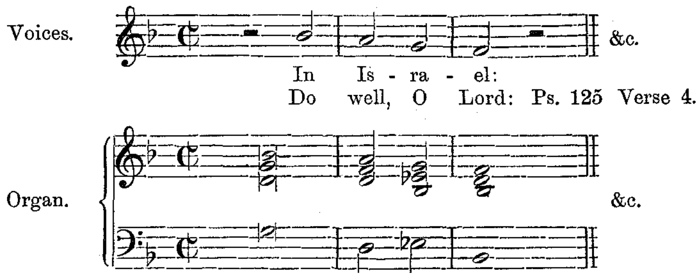


1) This note, although *sung* as a semibreve would of course be written as a breve in the chant; because its notation must serve for all the verses to which it may be sung.

If unaccented.

But if the syllable be unaccented, then the chanter (treating the *ad libitum* breve as a semibreve) should let the organist strike the commencing chord and after having made a minim rest, should sing the syllable on the remaining minim, as underneath:

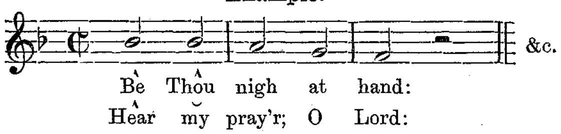
Example.



Where two syllables fall on the ad libitum breve. — If both or the first of them be accented.

In cases where only two syllables fall on the *ad libitum* breve, it should also be treated as if it were a semibreve, and the syllable should be set to it thus: if both of them be accented, or if the first of them be accented and the other be unaccented, and not a mere article such as *a*, *an*, or *the*; then they should be uttered on two minims, as in the example which follows:

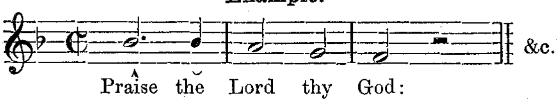
Example.



But if the latter be an article.

If however the latter of them be an article[1]) an effect more consistent with the current of language will be produced by setting the first syllable to a dotted minim and the article to a crotchet, thus:

Example.



If the first be unaccented, and the other accented.

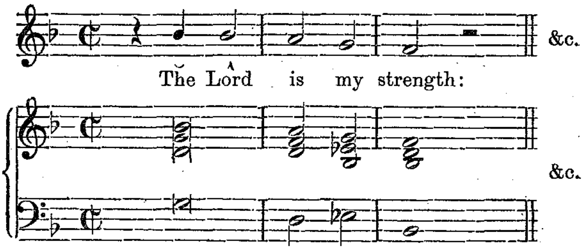
If the first of the two syllables be unaccented and the other accented; sing them like this:

1) All articles are pronounced shorter than other unaccented syllables.

Example.

Voices.

Organ.



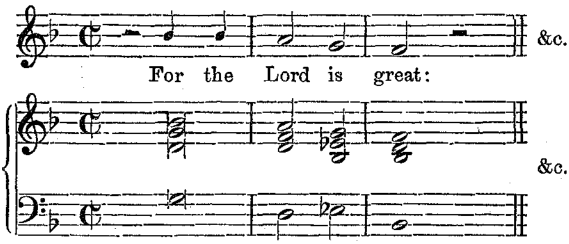
If both the syllables are unaccented.

If both the syllables are unaccented, sing them so:

Example.

Voices.

Organ.
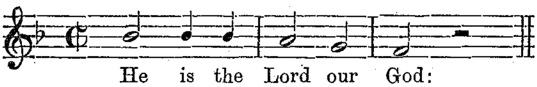


Where three syllables fall on the ad libitum breve.

In cases where three syllables fall on the *ad libitum* breve, the following rules may be observed:

If the first accented and the others unaccented.

If the first syllable is accented and the two last unaccented, sing them like this:

Example.



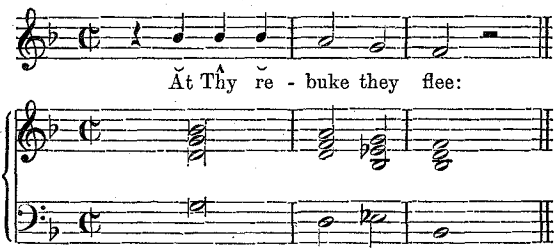
If the first unaccented, the middle one accented, and the last unaccented.

If the first syllable be unaccented, the middle one accented, and the last unaccented; sing in this manner:

Example.

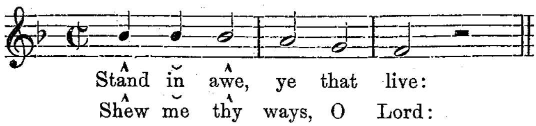
Voices.

Organ.



If the first accented, the second unaccented, and last accented.
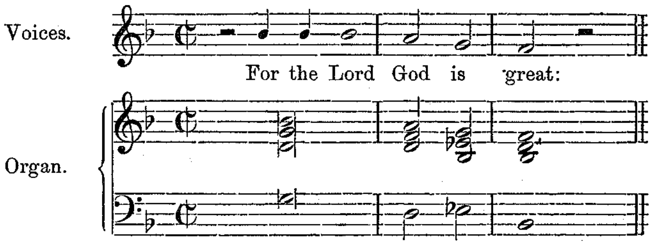
If the first syllable be accented, the second unaccented and the last accented, sing them thus:



If the two first unaccented and the last accented.

If the two first syllables are unaccented, and the last accented, then it will perhaps be better to let the recitation note represent not a semibreve but a full breve, and to sing the syllables as follows:

Example.



Rules might be given in greater number, but the example of a Choirmaster will render this unnecessary.

78. I might multiply these rules exceedingly by shewing the way to recite successions of four, five, six and more syllables; but this will be more easily learnt from the personal instructions and example of a Precentor or Choir-Master, than from any which I could communicate here.

Foregoing rules relate entirely to Recitation.

79. The foregoing rules relate entirely to the management of syllables in Recitation, and I have introduced those rules here, because, in every system of chanting, recitation must proceed on the same principles. But in applying syllables to the singing phrases of chants, the case will be different. For in systems which differ from each other, the singing phrases will be differently worded. I shall not, therefore, say anything on this subject, till I make the reader acquainted with the system which I wish to propose to him; and this will be done presently, in the third part of what I am now writing.

Principal points of the foregoing observations summed up.

80. In the meantime, I will shortly repeat some of the definitions and principal points in what I have already written, for the purpose of impressing them more strongly on his mind.

1. A *Neuma* is a musical phrase sung to no particular text, but vocalized on some syllable, either standing alone, or forming part of a word (see paragraphs 7 & 51).
2. *Recitation* is the art of effectively uttering many syllables on one musical sound (par: 12).

3. *Singing* is the art of regularly and gracefully uttering two or more sounds on one syllable (par: 13).

NB. Of course it happens frequently in singing that many notes quite different from each other are sung in succession to single syllables. But in this there is no great room for the exercise of art. Still, the circumstance of the notes being different from each other would be enough to distinguish *singing* from *recitation*, there being only one sound employed in the latter.

4. A cadence is a musical point of repose and is either intermediate or final (par: 18—20).
5. An intermediate cadence is that which leaves the mind in expectation of something yet to come (par: 19).
6. A final cadence is that which brings a musical phrase to a decided close (par: 19).
7. Chant-Time is *Alla Breve* Time denoted by this figure: — ₵, which means that each bar of the music in which it occurs is to be considered as divided into two equal parts, the first strong or accented, and the other weak or unaccented (paragraphs 34, 61, 63).
8. Accented notes are not to be applied to unaccented syllables, nor unaccented notes to accented syllables (paragraphs 37 & 71).
9. The final note of a chant ought not to be split into small notes (paragraphs 38 and 42).
10. Notes of preparation — what they are (see par: 50).
11. The legitimate use of the *Neuma* — what it is (see par: 51).
12. The Recitation note not to be taken too high (see par: 55).
13. The difference between strong, diminished, and abated accents explained (see par: 63, 64, 65).
14. The parts, fractions, double and triple fractions of a bar explained (see par: 66, 67).
15. *Ad libitum* breve, what it means (see par: 74).
16. Rules for reciting (from par: 75 to par: 77).

Part III. Practical.

New System.

81. Requesting the reader to bear in mind the definitions and points above adverted to, I will now set forth the system of chanting and chant construction which I could wish to see adopted.

Chanting distinguished into three sorts.

82. Chanting I would distinguish into three sorts:

I. Common Chanting. — II. Chanting with Initial Notes. — III. Chanting with a prolonged Neuma phrase.

I. Common Chanting.
II. Chanting with Initial Notes.
III. Chanting with or without Initial Notes, and with a prolonged *Neuma* phrase, leading to a final cadence.

Common Chanting to be used for the Psalms. — Chanting with Initial Notes for the greater Canticles. — And Chanting with a prolonged Neuma phrase for Festivals.

83. Common Chanting I would use for common occasions; and generally speaking, for the Psalms of David. Chanting with Initial notes I would use for the greater Canticles, such as the Magnificat; and the third sort of chanting I would reserve for festivals, and extraordinary occasions.

My object being to teach, I must be familiar.

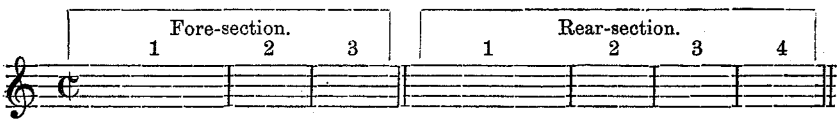
84. My object here is to *teach*; and therefore, if I am sometimes as familiar as I would be with a schoolboy, the reader must excuse it.

Well then! we will now go on, and see first, how a common chant is to be constructed and afterwards, how the words are to be sung to it.

A common chant how constructed. — Fore-section and rear-section — what they are.

85. The common chant should consist of two sections: a *fore*-section, and a *rear*-section. The fore-section of it should be composed of three bars, and the rear-section of four bars; the whole exhibiting a stave furnished with the chant-time signature and divided as follows:

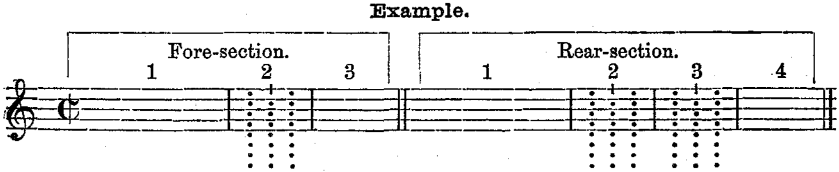
Example.



Dotted lines, how they occur.

86. Before filling up these bars, it will be useful (and that we shall see presently), to perform a little operation on some of them; namely on the 2d bar of the fore-section, and on the 2d and 3d bars of the rear-section. The middle of these bars must be marked with an upright stroke so: | and a dotted line must go from the lower end of the stroke downwards through the bars, so that they will each of them be cut in half. But this is not all; we must cut each half into two quarters; and this will be done by finding out the middle of each half on the top line of the stave, and by drawing from thence a dotted line downwards. Thus each of these bars will be divided into quarters. Now mind, these dotted lines may be continued downwards, and to any length; because they are intended to pass through the text which is to be sung to the chant. The stave subdivided by dotted lines will look like this:

Example.



We shall very soon see the use of these dotted lines.

Bars of the Chant, how filled up. — Fore-section.

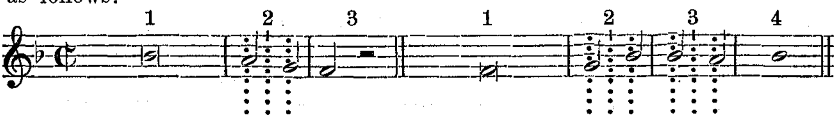
87. Now then we will fill up the bars. — The first bar of the fore-section should be filled up with an *ad libitum* breve, the second bar of it by two minims, and the third bar by a minim and a minim rest. Note that this third bar is commonly filled up with an entire semibreve; but as it is convenient to take breath before attacking the rear-section of the chant, the minim rest will be useful for that purpose.

Rear-Section.

88. The first bar of the rear-section should also be filled up with an *ad libitum* breve, the second and third bars of it with two minims each, and the fourth bar by a semibreve.

Example.

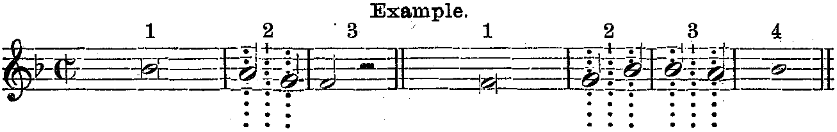
The stave being filled up according to these directions will exhibit itself as follows:



Singing bars and singing notes. — Singing notes ought to be coloured red.

89. In order to distinguish the second bar of the fore-section, and the second and third bars of the rear-section from the other bars, I shall call them *singing* bars; and I shall call their contents *singing* notes. In order also to distinguish these singing notes particularly from the rest, and that they may the more readily catch the eye of the singer, I shall hereafter colour them *red*:1) so that the stave will look like this:

Example.



Recitation bars. — Intermediate cadence bar. — Final cadence bar. — Intermediate cadence note and final cadence note. — Intermediate cadence-phrase and final cadence-phrase.

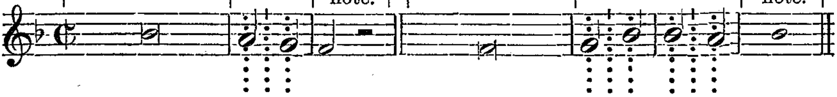
90. As to the rest of the bars and notes, they will be designated as follows. The first bar of the fore-section as well as that of the rear-section will be called recitation bars; the 3d bar of the fore-section will be called the *intermediate-cadence* bar; and the 4th bar of the rear-section will be called the *final cadence* bar. The 1st or recitation bars of each section are each of them occupied by the before-mentioned *ad libitum* breve; the note in the 3d bar of the fore-section is called the intermediate cadence note, and the note in the 4th bar of the rear-section is called the final cadence note; and, remember, that when I speak of the *intermediate* cadence-phrase, I mean the notes in the 2d and 3d bars of the fore-section taken together; and when I speak of the *final* cadence-phrase, I mean the notes in the 2d, 3d & 4th bars of the rear-section taken together.

What follows will make my meaning unmistakeable.

1) The notes and text to be coloured red are here and afterwards represented by larger type. [W. B. S.]

Example.

Fore-section.			Rear-section.		
	Intermediate cadence-phrase.			Final cadence-phrase.	
Recitation bar and at lib. breve.	Sing-ing bar and notes.	inter-media-te ca-dence note.	Recitation bar and ad lib. breve.	Singing bars and notes.	Final cadence bar and note.



How the words are to be set to a common chant.

91. Now that I have shown the form of a common chant and have given names to all its divisions and subdivisions I shall shew how words may be set to it; observe well therefore, what I am going to say.

The verses of the Psalms divided also into fore- and rear-sections. — First mark the last syllable of each section. — These must be sung to the cadence notes. — Secondly fix on that accented syllable which stands next before the last syllable. — Underline such accented syllable, and all that stands between it and the last syllable, red. — All the syllables which are underlined red are to be sung to the red notes in corresponding singing-bars.

92. Take a Prayer Book, and fix on any Psalm you please. Look at the first verse of it, and you will see that like the chant it is divided into two sections — a Fore-section and a Rear-section, and that these are separated from each other by a colon; this is the case with all the verses in the Psalm. I need hardly say that the fore-section of each verse is to be sung to the fore-section of the chant to which it may be applied; and that the rear-section of each verse is to be sung to the rear-section of the chant. Having fixed on a Psalm and looked at the first verse of it, mark the last syllable of the fore-section of that verse; and remember that *that* last syllable is always to be sung to the last note of the fore-section of the chant; which last note I have called the intermediate cadence note. Well then, the last syllable being ascertained, look at the words which go before it, and fix on that *accented* syllable which stands next before the last syllable. Having done this, take a red-lead pencil and underline *not only the accented syllable* but *all that stands between it* and the last syllable. The accented syllable *may* perhaps stand close to the last syllable; but it often happens that many unaccented syllables stand between it and the last syllable. However this may be, draw a red line under the accented syllable and continue it on to the last syllable; so as to underline any that may be between the two; and remember that all the syllables which you have underlined, whether one or many, are to be *sung to the red notes* in the singing bar. As to the notes which stand before the said accented syllable, they are all to be recited, and belong to the *ad libitum* breve.

All other syllables to be recited. — In the same manner mark in the rear-section the last syllable, and the accented syllable standing next before it, and underline the latter and all that stands between it and the former, red.

Say the red underlined syllables to the corresponding red notes, and recite the rest.

93. Having thus fitted the fore-section of the verse to the fore-section of the chant, let us proceed to apply in the same way the rear-section of the verse to the rear-section of the chant. Mark the last syllable of the rear-section of the verse. This will be sung to the final cadence note. Having done that, mark the *accented* syllable which stands next before the last syllable and underline the same accented syllable and all others which stand between it and the final syllable with red. Whatever may be so underlined will be sung to the notes in the *two* singing bars, and all the syllables which stand before the accented syllable, will be recited to the *ad libitum* breve, at the beginning of the rear-section of the chant.

Boundary syllables.

94. Now you see that these two accented syllables in the fore-and rear-sections of the verse form a sort of boundary, because they mark the point where the recitation ends and the singing begins, being just at that spot where the two border on each other. I shall therefore call those accented syllables, *boundary syllables.*

In a published Psalter all the syllables to be recited, and the last syllables of each section should be printed black, and all the others should be printed red. — The boundary syllables should be printed in italics; and immediately before them a line (the boundary line) should go perpendicularly down the page. — This plan recommended to those who write out chants for congregational singing.

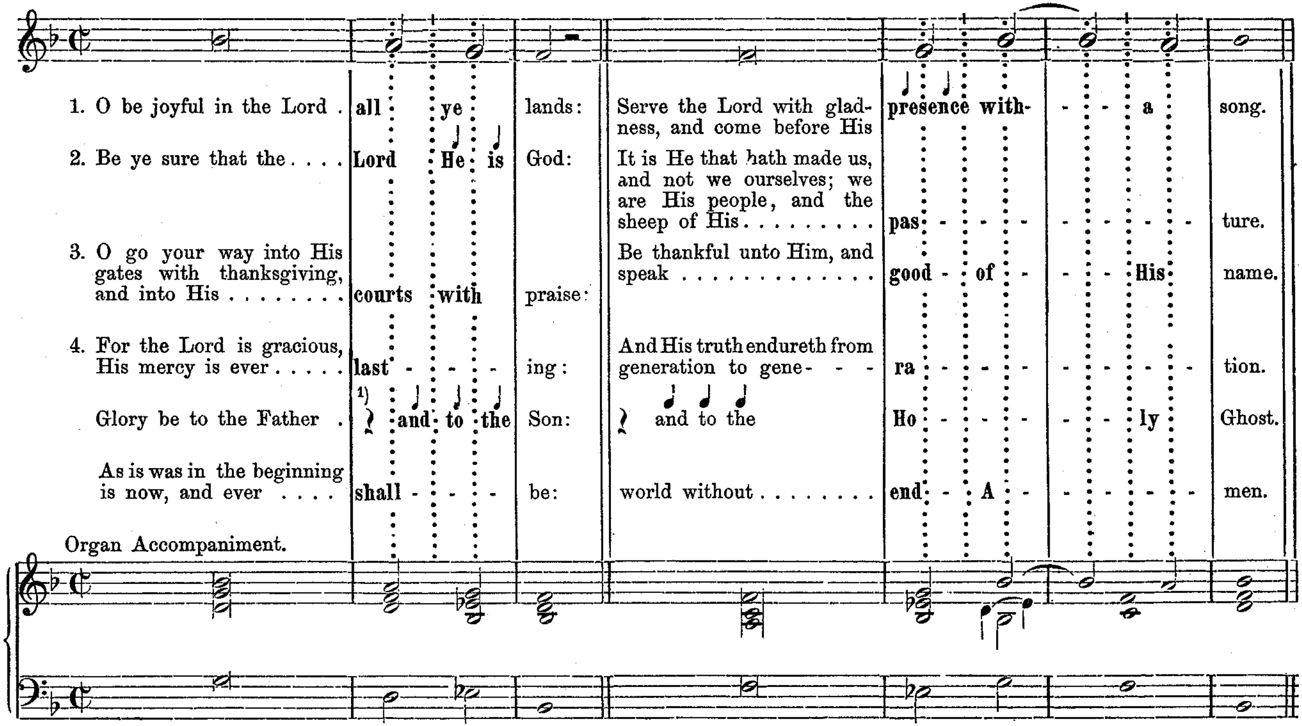
95. In preparing a Psalter for publication, all the syllables to be recited together with the last syllables of each section, should be printed *black*; and the boundary syllables and all which I have directed to be underlined should be printed *red.* The boundary syllables themselves should be printed in *italics*, to distinguish them from the others; and immediately before the boundary syllable a line should be drawn through the text. This plan I would also recommend to those who write out chants for congregational singing. Each verse would then assume the following appearance:

O be joyful in the Lord | **all ye** | lands: serve the Lord with
gladness, and come before his | **presence with a** | song.

The utility of printing a Psalter shown by an example.

96. I will now shew the utility of printing a Psalter in the way which I have recommended, by writing out a common chant and applying to it the verses of a short Psalm; so as to exhibit the form in which I should wish to see the music and text printed together.

There are several points in this example which need explanation and which will be presently explained. I have, however, set it before the reader in order that he might have a general idea of my scheme and that he might see how the placing black notes against black syllables, and red against red syllables, sets matters within the grasp of a common mind and facilitates the task of instruction. And let no one whose mind is quick of comprehension, and whose education, perhaps, has made him at home on musical subjects, despise any pains that may be taken to make such subjects comprehensible by persons who are not so clever and well-informed as himself. For if you want to write anything that shall be easily and well-understood by



1) Where it is necessary to pause during the fraction of a bar, the better way of intimating this is to put a crotchet rest there.

the world at large, the better way to attain your end will be to write as if you were addressing very stupid people; because if such people can understand you, even with difficulty, all the clever people will understand you without any difficulty at all. For this reason I must claim to be forgiven if I am prolix where, in speaking to an intelligent musician, I might be very short.

Particular application of the text to the music.

97. Having now shewn generally how the text may be applied to the music, I must now enter into the particulars of that application.

Syllables to be applied to the ad libitum breve as recommended in par. 75 and 76.

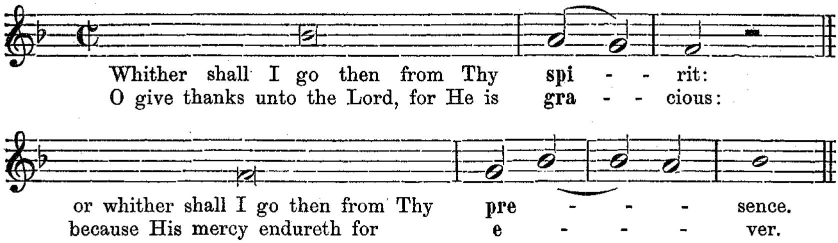
98. With regard to the manner of dealing with those syllables which are destined to be recited on the *ad libitum* breve, I can say here nothing more than has been already said in paragraphs 75 and 76. I will therefore beg the reader to reperuse them. Neither is it necessary to say anything about the two cadence notes; because all that the chanter has to do, is to apply to them respectively the last syllables of the Fore- and Rear-sections of each verse. But in applying to the singing bars that of the text which is to be *sung*, some few words of explanation will be necessary.

Notes of the singing bars to be sung to a single syllable where that is possible.

99. I must here state that one of the chief objects which are sought to be attained by the system which I now propose, is, that the notes in the singing bars shall be sung to a single syllable, wherever that may be possible. I should wish them to be *neumatized* like the cadence phrases of Allegri's chant; because I feel quite sure that by treating them in this manner a broad and dignified style of singing would be obtained, and that when once the mind is accustomed to it, nothing like favor will be bestowed on that style of chanting which is prevalent in many of our cathedrals.

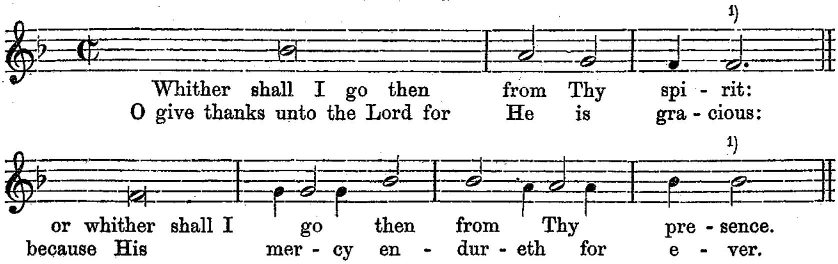
Example in which the singing notes are uttered on one syllable.

100. The 6th verse of the 139th Psalm is one of those which allow the singing notes to be uttered on one syllable; and, although, musically considered, it is not as euphonious as some others which I might have found by searching for them, still it will serve the purpose of exhibiting to the reader the following example (the 1st verse of the 118th Psalm will also serve the same purpose):



Now then I will lay before the reader the same verses chanted in a manner recommended by more than one printed treatise, and adopted in some of our cathedrals and in a great many of our churches:

Compared with the manner in which the same words are often chanted in cathedrals.

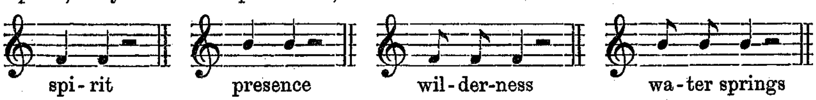


It is not always possible to apply a single syllable to the singing bars.
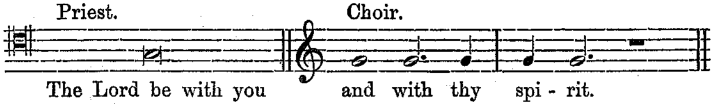
101. But it is not always that one can apply merely a single syllable to the singing bars. It often happens that between what I have called the *boundary* syllable and the last syllable of the sections, there is an intervening syllable, and sometimes there are two; and more rarely three or four of such syllables. The 33d verse of the 107th Psalm is an instance of the first mentioned case. This verse I will set as I should wish it to be sung; and underneath I will set it as it very commonly *is* sung:

---

1) The notation here is, I think, objectionable, but it is one that is very commonly adopted. All chants which I have seen in print, terminate both their sections with a semibreve; and when the singer has to apply such words as *spirit*, *presence*, *wilderness*, or *water-springs*, to that semibreve, he is supposed to know how to do it, and is therefore left to his own discretion. Any one who listens to choristers singing such words at the end of chant-sections, will remark, that, acting from a very natural impulse, they never fill up the bar; but utter the words like this:

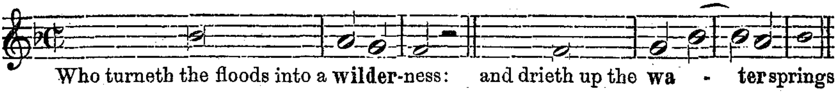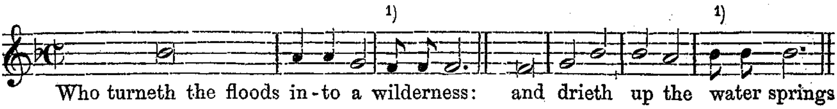


nevertheless, the manner in which I have noted those words in the above example, seems to be a favorite one with many of those who have published the Responses &c used in the Church of England, e. g.



This is taken from a publication by the "Choir-Master of the Parish Church at Leeds, late of her Majesty's Chapel Royal, Windsor". There is no time-signature set either to Versicles or Responses; which is all the more to be regretted, as the work is stated to have been printed with the "concurrence of the Vicar of Leeds, and in order to render as perfect as possible the choral services of the Church". The notation in some parts of it is so singular, that one cannot help wondering what sort of persons are chosen as members of her Majesty's Choir.

Examples.





A comparison of the two last given examples will shew the [difference between the two settings].
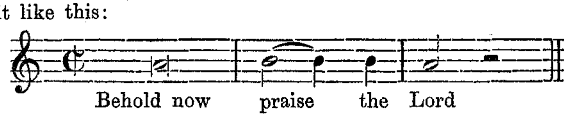
102. Now let any impartial and qualified person examine the two last given examples (or it will be even better to sing them to the organ accompaniment given at paragraph 96); and then let him say whether as regards their flow, he does not perceive the same sort of difference as exists between the movement of a swan on the water and that of peas on a hot shovel. Wherever there is a want of repose in any movement connected with a peaceful occupation, there is also want of dignity in it; and that which is undignified is ill suited to the purposes of religion. Surely it would be better, in all cases, to bring the cadence-phrases to a resting-place on one unbroken syllable, than to announce their arrival there by an imitation of the *răt-tăt-tât* with which the postman used to make us aware that a letter had reached its destination.

Wherever the boundary syllable stands next to the last syllable of a section, all notes sung on the former must be slurred together. — What happens when only one syllable stands between the boundary syllable, and the closing syllable in the fore-sections. — What happens when the same case occurs in the rear section.
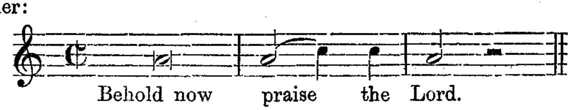
103. I may here remark that, wherever the boundary syllable stands next to the closing syllable, all notes sung on the former, must be *slurred together*; so that if there be two minims amongst them representing the same note, they must be sung as if they were a semibreve. [Look at the first of the examples in the paragraph 100, and you will see an instance of this in the singing bars of the Rear-section]. Wherever also there may be but one syllable intervening between the boundary note and the closing note, that intervening syllable will, in the Fore-section, fall on the second part of the singing bar[2]). But if the intervening syllable should occur in the Rear-

1) See note on the preceding page.

2) If the intervening syllable is a mere article, then it will be better to split the second part of the singing bar into crotchets, and slur the first of them on to the note before it like this:



or if the singing bar is filled up with notes of different denominations, sing the words in this manner:



section of the verse, then we must give to the boundary syllable, not only the whole of the first singing bar of the Rear-section of the chant, but also the first half part the second singing bar, and the remaining half part of that bar must be given to the intervening syllable. [Look at the example in paragraph 101, and you will find the last mentioned case exhibited both in the Fore-section and Rear-section of the chant.]
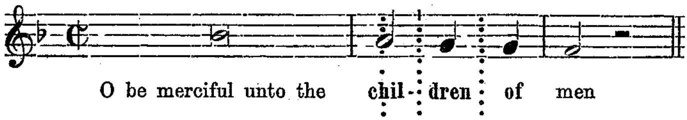
Where two syllables come between the boundary note and the closing note.

104. In cases where two syllables intervene between the boundary note and the closing note, as in the following phrase:

O be merciful unto the | children of | men.

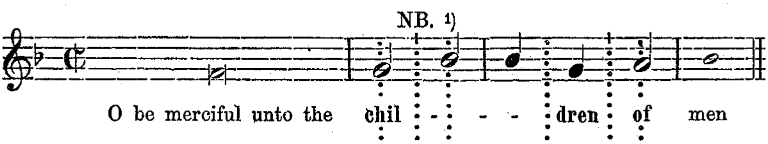
In the Fore-section.

If any such phrase should occur in the Fore-section of a verse it must be applied to the Fore-section of the chant as follows:



In the Rear-section.

But if it should occur in the Rear-section of the verse then it should be applied to the Rear-section of the chant in this manner:



Words like "testimony" &c.: how to be treated.

But there is a class of words in the English language such as *testimony*, *ceremony*, *sanctuary*, &c which have a strong accent on their first syllables, and something like an accent on their third syllables, but it is so faint, that the syllable on which it is laid would generally pass for an unaccented syllable; for to say *testimôny* or *sanctuâry* would be to incur the charge of affectation or provincialism. When any such words occur at the end of a section they must be applied rather differently to those which terminate the last examples.

Now let us imagine the following verse:

He brought them into His sanctuary: *but they kept not His testimonies*,
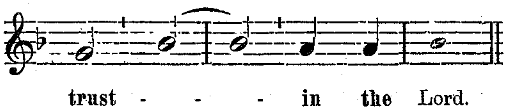
and then invert the phraseology of it so:

They kept not His testimonies: *though He brought them into his sanctuary*,

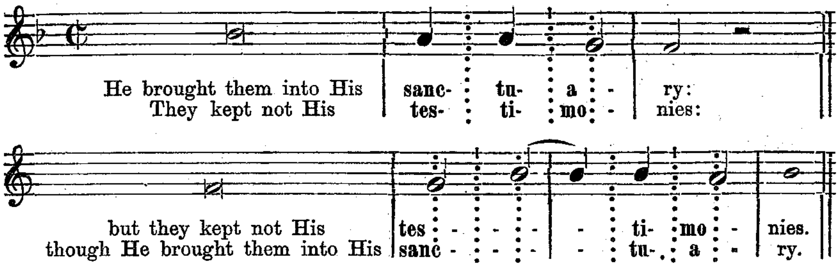
and afterwards apply both to the chant according to my system.

---

1) Where either of the two intervening syllables is an article it will be better to split the last singing-note of the Rear-section, in this manner:



Example.



Distinction between their treatment in the Fore- and Rear-sections.

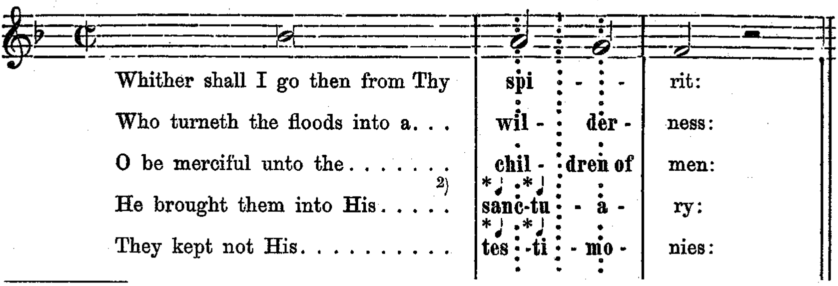
You see that here in the Fore-section tbe first part of the singing bar is split into two fractions; whereas in the foregoing example it was the last part of the singing bar that was so split. In the Rear-section of the foregoing example, as in the Rear-section of the last example, the first part of the second singing bar is split into two fractions.

Use of the dotted lines.

105. And now, perhaps, will arise the question, — how is one to know how to sing such phrases as these from mere text, seeing that even if the music of a chant be placed at the head of a Psalm, it must be placed there in the prescribed form, and without any fractional notes?
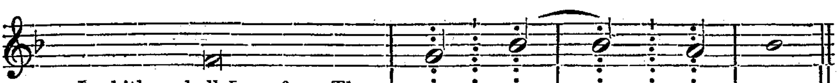
The answer which I shall make to this question will shew the use of the dotted lines which run through the singing bars and the text: and perhaps for this and for every purpose the best answer which I can make will be the result of the next example, in which I shall give the chant in its original form, and set under it, first a verse which will fit it in that form; and then the verse at par: 101, and afterwards the verses applied to the examples in the last paragraph.

The text set to the first of those examples being merely a section of a verse, I must[1]) modify it so as to make it serve for a concluding section also.



1) Here, as well as in many other places, I have employed a text which is partly invented.

2) The crotchet placed over the syllables marked with an asterisk is not necessary; but it ascertains the value of the notes to be applied to them, and is so far useful.



and whither shall I go from Thy	pre	- -	- - - - -	sence.
and drieth up the	wa	- -	- - ter	springs.
and make them to become the	chil	- -	- *dren of	God.
but they kept not His	tes	- -	- *ti - mo-	nies.
though He brought them into His	sanc	- -	- *tu - a-	ry.

Rules to be deduced from the foregoing examples.

106. From the foregoing example may be deduced the following Rules:

1. That whenever a dotted line runs through a syllable, that syllable is to be sung to a minim, and indeed to that particular minim which is cut by the same dotted line.
2. That whenever any syllable stands in any of the spaces or columns formed by the dotted lines [see the two last verses at * in each of the sections] it is to be sung to a fractional part of the bar to which it belongs. To make the matter still more clear, I have put a crotchet over the syllables which stand in the columns; because each fraction of a bar is represented by a crotchet.

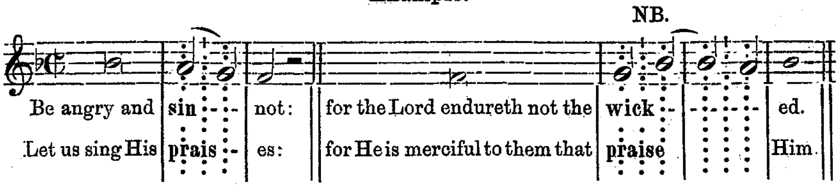
The dotted lines ascertain the fractions of the bar. Syllables comprised in them to be sung to crotchets.

107. You see then that these dotted lines are very useful, for by their means each singing bar is divided into four fractional parts; so that when a syllable is to be sung to the fraction of a bar, all that one has to do is to put it between the lines which comprise that fraction; and then every one will know on arriving there, that it is to be sung as a crotchet.

Fraction columns. Syllables in them to be sung as crotchets unless marked so as to shew that they are to be sung otherwise. — What happens when a syllable is run through by a dotted line.
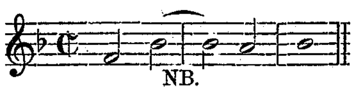
108. Having shown the use of the dotted lines, we will call the columns which they are instrumental in forming, *fraction-columns*; and then we can say shortly — that whenever a syllable stands in a *fraction column*, it is to be sung to a crotchet or fraction of a bar; unless some mark is put over it to shew that its value is increased by a point, or decreased into a double fraction or quaver. Of this I shall speak presently. In the mean time I may impress on the reader's mind a thing which has perhaps already occurred to it, namely: that when any syllable is run through by a dotted line, there will either be a void space between it and some other syllable, or it will be joined by a horizontal line to some other syllable. In the first case the syllable will be a monosyllable, and in the other it will be a syllable which is part of some word. But in both of these cases the syllable must be sung to the notes of the bar or bars standing above it as far as the void space or line may extend. This may be made evident by the following example:
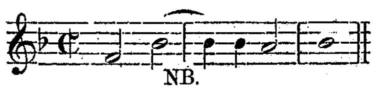
Example.
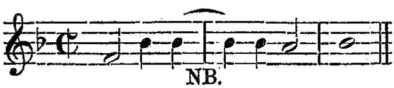


Neutralizing the accent.

109. Look at the place marked with an NB in the last example, and you will find two minims slurred together. One of them (i. e. the first) is on the weak or unaccented part of the first singing bar in the Rear-section of the chant, and the other is on the strong or accented part of the second singing bar in the same section. Now it has been already said in paragraphs 62 and 63 (read them over again) that where there are, in Chant-time, a pair of singing bars, the accent on the strong part of the first bar ought to be more emphatic than that on the strong part of the second: so much so that the note which falls on the strong part of the second bar may in case of need be sung to an unaccented syllable (see par: 65). But in spite of this, there is an accent due to the strong part of the second bar, which, although weaker than that given to the strong part of the first bar of the pair, will nevertheless make itself audible under ordinary circumstances. This accent is however completely done away with whenever the minim occupying the weak part the first singing bar is slurred on to the minim occupying the strong part of of the second bar; as is the case in the last example and in many which precede it. This mode of depriving a note of its accent by slurring it to and making it part of a preceding unaccented note, I call *neutralizing* its accent; and this neutralization of accent may occur in[1]) three ways, namely:

so 
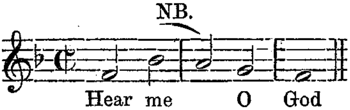
or so 
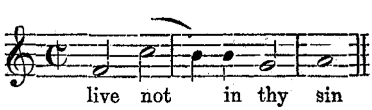
or so 

What happens when three syllables come between the boundary syllable and the closing syllable.

110. Having taken into consideration (see par: 104, and read it over again) the cases where *two* syllables intervene between the boundary syllable and the closing syllable, we will consider what is to be done when *three*

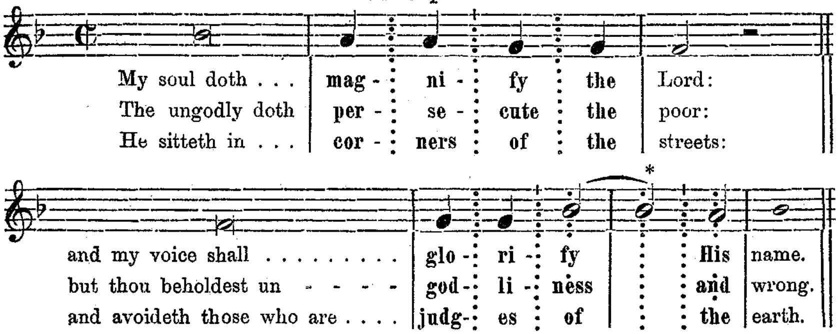
1) It is not necessary that the notes slurred together shall be the same notes, as in the examples opposite. The neutralization of the accent would take place in any case where the weak part of one bar was slurred on to the strong part of the bar following in order that both might be sung to a syllable due to the former. e. g.:





syllables so intervene. In this case (when it happens in the Fore-section of the chant) the two minims which fill up the singing bar must be broken into fractions; and when it happens in the Rear-section of the chant, the first minim in the two singing bars must be broken into fractions, and the second and the third slurred together. The following example will contain specimens of the mode of applying the syllables to the notes of the Chant, in both sections of it.

Example.



I need hardly say that in this case the accent at the point marked with an asterisk is neutralized.
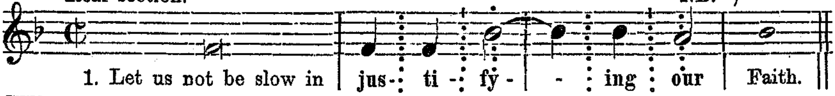
What happens when four or more syllables intervene.

111. I am not aware of there being in the Psalms any cases where four or more syllables intervene between the boundary syllable and the closing syllable of a section. However I cannot answer for there not being such; for I have not examined the Psalms narrowly enough to enable me to speak positively on the subject[1]). But such cases if they occur will be similar to those in the following phrases:

1. Let us not be slow in | jus-ti-fy-ing our | faith! (ʌ 1 2 3 4)
2. That we may enter into the | sanc-tu-a-ry of the | Lord! (ʌ 1 2 3 4 5)

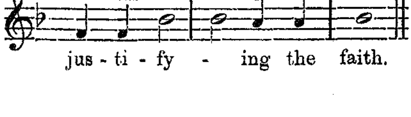
If any such cases should be found in the Rear-sections of Psalm verses, the words belonging to the singing bars must be applied to them as underneath: e. g.

1. Example of application where four syllables come between the boundary syllable and the closing syllable:
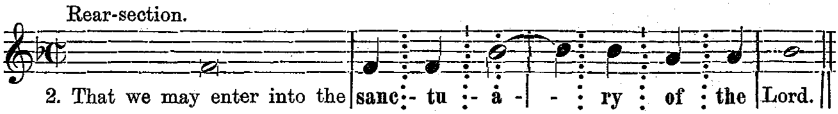


1) There are nevertheless such cases. In the 4th verse of the 61st Psalm there is an instance of it. See this Psalm set to the Gregorian intonation in the first Tone at a subsequent page.

2) If instead of the pronoun "our", an article had occurred here: that is to say, — supposing instead of the words — "justifying *our* faith", the words had been "justifying *the* faith", then the singing bars would have been noted as follows:



2. Example of application where five syllables come between the boundary syllable and the closing syllable:
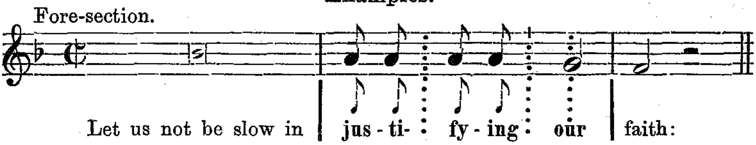


What takes place when quavers are used.
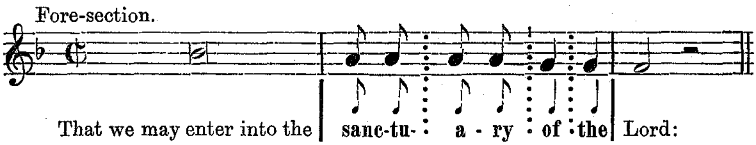
I have thought it best to show first of all how such texts as these would be applied to Rear-sections of chants; because we could not apply them to Fore-sections without employing quavers, which we have not yet had occasion to exhibit in this part of the present treatise; and which I have in another part mentioned as representing what I have called *double fractions* of the singing bars. Whenever quavers are used, the syllables which are applied to them must appear in the fraction columns; but to distinguish them from such syllables as are sung to crotchets, a small quaver must be placed over each of them, as in the following examples, where the texts applied to the two last examples, are applied to the Fore-section of our chant:

No. 1. Example where four syllables come between the boundary syllable and the closing syllable:

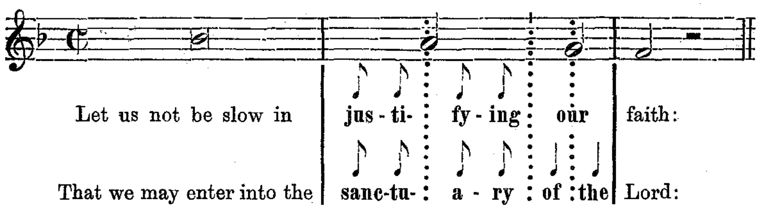
Examples.



No. 2. Example where five notes come between the boundary syllable and the closing syllable:
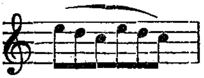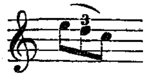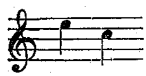


Of course the chant would not be printed like this in any Psalter. It would be given in its original form and the text placed under it thus:
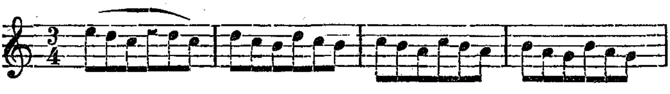


See an example of this at the end of the 4th verse of the 123d Psalm. You will find it at the latter end of these observations set to the Gregorian Psalm Intonation in the 2d Tone. The text there is "spîtefŭlnĕss ŏf thĕ proud".

Monotony to be avoided.
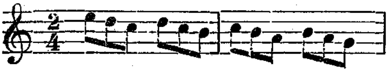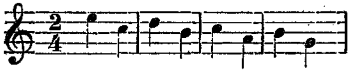
112. There is a rule in counterpoint for avoiding monotony in the progression of any melody, which directs that no musical figure should be repeated at most more than three times following, and not more than twice unless it be to attain a particular object; that is to say, you ought not to go on repeating more than three times such a figure as this:

 or this  or this 

or any other, so as to produce the following or similar effects:

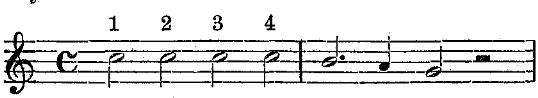


and

 &c.  &c.

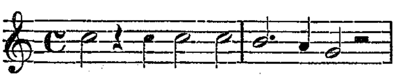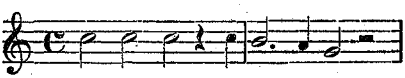
The same note or the same figure not to be repeated more than three times following and not more than twice without good reason.

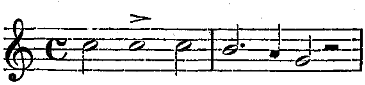
because this sort of progression reduces your melody to a mere singing exercise and communicates to it very often a vulgar character, and always renders it formal and monotonous. This rule, which does not appear to have been much observed in the times of Handel and Corelli, is nevertheless founded on correct feeling (for it is rather a matter of feeling than of judgment) and has been unanimously recognized by the best composers of more modern times[1]). It seems as if there were something naturally repugnant to good taste in repeating more than a third time. You may repeat a phrase twice in poetry without objection, and often with effect. You may repeat it thrice for some particular purpose; but if you repeat it a fourth time you will find it unacceptable to the mind, and that it will impart a vulgar character to what you have written. This is also the case when we repeat the same note too often. When I say the same note, I mean any note of the same denomination and value. For instance take the note C natural, and give it the value of a minim and repeat it four times following in a melody, in this, or any other manner:



&c.

and you will find a prosaic clownishness (if I may so express myself) in your progression. But make any of the following slight alterations and you will find that the objectionable quality will be removed:

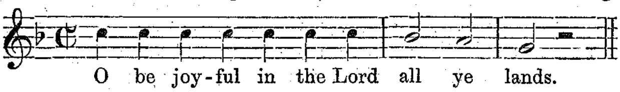
 or 

or  or 

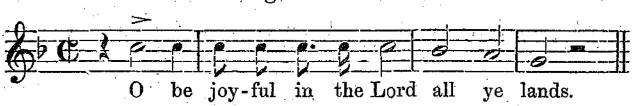
1) This fault is not, I believe adverted to in any theoretical work; but it is nevertheless avoided by all composers of eminence.

The necessity of avoiding a quadruple consecution of the very same note even more sensibly felt when we apply words to music.

113. The necessity of avoiding a sameness in four consecutive notes is still more sensibly felt when we apply them to language; and yet it appears to have been one of the early ordinances of the Roman Catholic Church that all parts of its rite which were set to music should be sung to notes of equal value, and that, even in recitation, the notes should all be equal. This, however, seems to have been the result of necessity rather than of taste or choice. It will be remembered that in the Middle Ages there were an abundance of priests who did not know Latin well (some not at all); and that from that time up to the present day, what are called the unlearned congregations, such as the Capuchins and other mendicants, to say nothing of the nuns (who are obliged to sing Latin in their daily services) have been, most of them, so imperfectly skilled in that language, as to be unable to read a page of it without making more false quantities than a learned member of their church would like to hear. By ordering the musical part of their rite to be sung to notes of equal value, all danger of making false quantities was got rid of; for thereby the movement of the text became as regular and as full of poetry as that of the pendulum of a clock. The learned congregations, however, such as the Benedictines, rarely or never pursued this plan. They sang and recited consistently with the prosody of the Latin language; and to any one who has been accustomed to this, all reciting to notes of equal value will be a wearisome drawl. — Who, that had been accustomed to any thing better, could bear the following specimen?



Is it not much more consistent with the ordinary flow of language and with good taste to recite and sing such a strain in this manner?
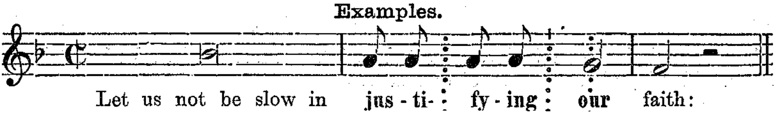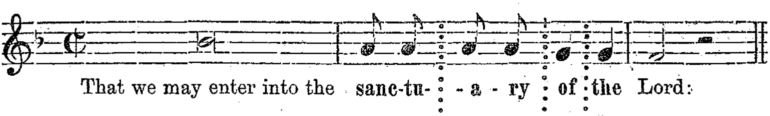


Not only in Recitation is it unadvisable to repeat four times following; but also in singing. — Means of avoiding it easy.

114. But it is not only in Recitation, that it is, in my opinion at least, unadvisable to repeat the same note four times; for wherever in the singing bars of a chant the same note is repeated four times following, a certain awkward stiffness will be perceived which it might be well to avoid. The means of avoiding this are very easy; and a person who has acquired a very moderate stock of musical knowledge would easily master them, although it might be difficult to explain on paper the way of doing this, to a person who has no musical knowledge.

To prove the justice of these remarks, I shall reproduce two of the examples given in the latter part of Paragraph 111, viz:

Examples.
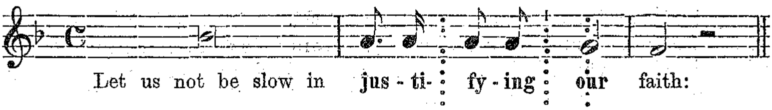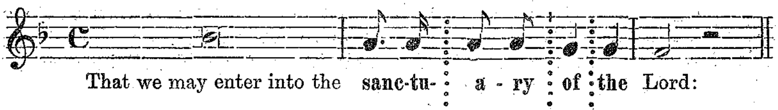




By putting a dot to the first of the four and diminishing the second note, the bad effect will be god rid of.

Let it be observed that in the singing bar of each of these examples there is the same note repeated four times following. It is impossible to give to each of these four notes its just share of the time without infusing great formality into the music; but put a dot after the first of them, and diminish the second to a semiquaver, and you will sing them much more in accordance with the flow of the words. Sing the examples which follow, and you will see that what I say is true:

Examples.





115. I have addressed almost the whole of the foregoing remarks to teachers, rather than to learners; for what one can explain to a teacher (supposing him to have a competent knowledge of music) in a few sentences, and what he could again explain by word of month to a learner in a few minutes, could not be explained to the latter on paper, without knowing beforehand how far he had advanced in the music school; because if he was a mere beginner and did not even know his notes, it would be necessary to begin by making them known to him. Under these circumstances, and as I have now exhausted the remarks which occur to me on the subject of *common chanting*, I will communicate to those who may be disposed to teach according to my system, what I believe to be the best mode of imparting it; especially to young people, and to those who have but an imperfect acquaintance with music.

After the scholar has been taught his notes, their forms and value according to the time-signatures, and learnt to beat time, how the teacher had better proceed.

116. I take it for granted that every body who is to be taught, knows at least his notes, and their value, when they assume the form of semibreves, minims &c; and that he understands the meaning of the usual time-signatures; and that he can count time, and beat it with his hand. In instructing persons who are provided with this amount of information, the teacher should, I think,

First: — ascertain that his scholars are able to distinguish accented from unaccented syllables; for without this little progress can he made.

Second: — He should explain to them the difference between Recitation and Singing; and let them practise short exercises in both. It will be

advisable to make them sing scales ascending and descending, on the different vowels, taking care that the vowel is not broken as in the example of bad singing, given in Paragraph 14.

Third: — He should exercise them in finding the out final and boundary syllables of each section and in underlining them and all that stands between them with red color, and in singing it according to the rules already given.

Fourth. — When the scholar knows how to do this readily, and well, the teacher may say this to him; "*Recite*, in both sections, up to the boundary syllable; and *sing* the rest" 1).

Use a black board or a piece of black sail cloth for writing exercises.

The course of instruction will be thus finished; but in pursuing it, I think the teacher will find it useful to provide himself with a black board with music-lines on it, like that which is used in the Continental music schools 2); and on this his scholars should be exercised in writing chants and applying texts to them. The advantage of this is that, whilst *one* writes, *all* see what he writes, and hear and see his errors detected and corrected. From this board, also, the scholars should be exercised in chanting. The notes will be large enough to be seen from any part of the room, so that a whole roomful of people may chant from it. I should recommend that white and red chalk be used for writing what may be to be written on the aforesaid board; the white for the recitation and closing notes and syllables, and the red for the singing notes and syllables.

Taught in this manner, and with large bold notes, and letters which intrude themselves on the eye, it is surprising how soon even children may be made to comprehend what is set before them.

---

1) To a musically educated person it would be scarcely necessary to say more than this. But to say merely this, to a person whose knowledge of music is imperfect, would be to leave him to recite and sing *after his own fashion*, that which stands before and after the boundary note. It is a great defect in all treatises on chanting which I have seen, that people are told merely to recite *this*, and to sing *that*; without their being told *how* to execute their task. The consequence is that an entire congregation, or at least the musical part of it, may attempt to chant, each singing and reciting after his own particular taste without any better guide than the organ. Of course, the more numerous the congregation, the more disordered will be the performance. For the purpose of avoiding this evil I have written at greater length than I at first intended. Indeed I fear that the length to which I have extended my observations may seem inconsistent with the simplicity and conciseness which may be expected by some of those who read the title-page. But it is impossible to write shortly on a subject which has never yet been discussed at length; for all the treatises which I have seen on chanting seem to take it for granted, that in a congregation *everybody* knows what perhaps only twenty of the whole mass know, and most of them imperfectly. It is on this ground therefore that I must excuse myself if I am tedious in imparting to anyone information which he may already possess.

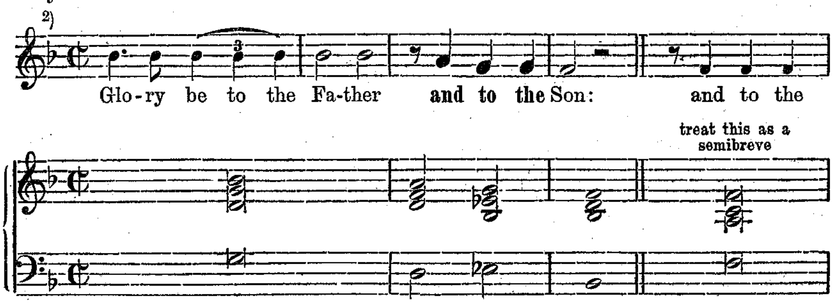
2) Or a piece of sail cloth strained on a frame will do as well. It should be about six feet long and four feet high, and have at the top of it a stave of five lines; and this should be, at proper distances, divided by bars and dotted lines which should run perpendicularly down to within six inches of the bottom of the square. On this machine the scholars can be taught to write chants and to apply Psalm-texts to them, writing all that is to be applied to the singing-bars with red chalk, and all that is not with white chalk. With a wet sponge all that is so written may be removed.

The present remarks closed with exercises.

117. I shall close my remarks on common chanting with a few exercises; the first of them being for mere practise, and set for the purpose of exhibiting the different varieties of form which may occur in applying syllables to the singing bars; and those which follow being the eight Gregorian Psalm Intonations modified so as to fit my system, and set to Psalms corresponding with the characters which have been attributed to the same Intonations. For the information of those who may not be aware of this attribution of character, I shall state that the Intonation belonging to the first of the Gregorian Tones, and indeed the Tone itself, is said to have a *universal*[1]) character; that belonging to the second has *Sadness* for its characteristic; that belonging to the third Tone, *Austerity*; that belonging to the fourth *Softness*; that belonging to the fifth *Asperity*; that belonging to the sixth *Suavity*; that belonging to the seventh *Indignation*; and the eighth *Placidness*.

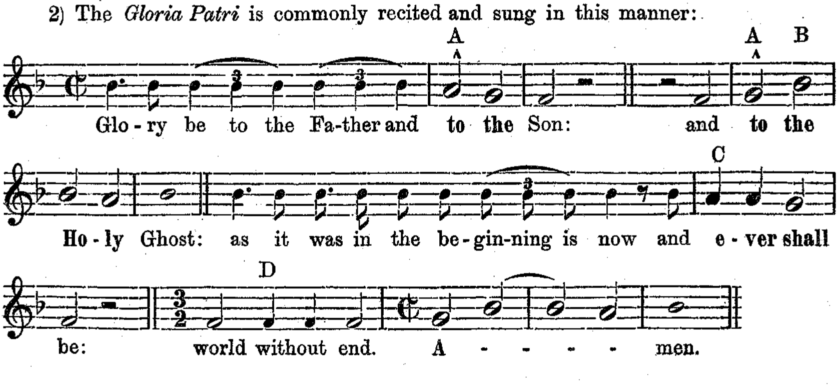
Gloria Patri.
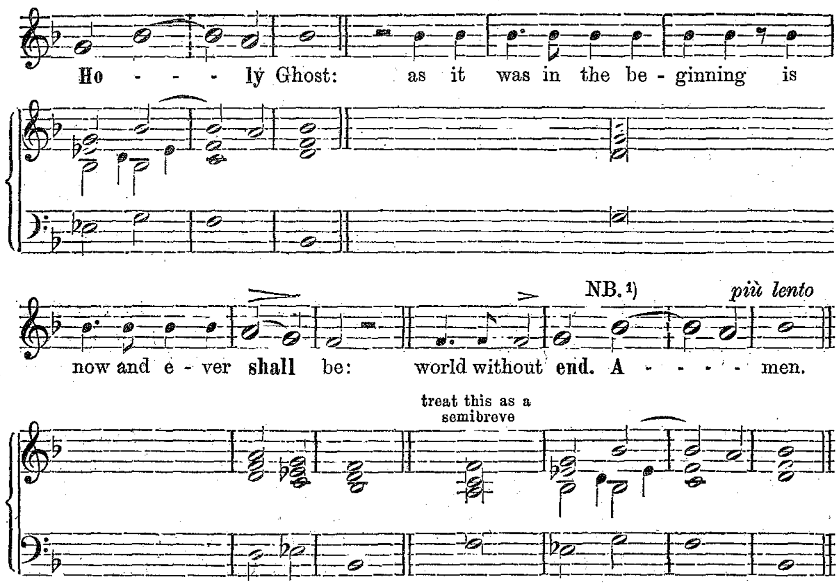
118. One thing which I had almost forgotten still remains to be mentioned; and that is, that the *Gloria Patri* offers, at its conclusion, an exception to the rule, which I have laid down for applying the text to the singing bars of the Rear-section. This is owing to the *Amen* which occurs after the verse is at an end. The shortest and easiest way of getting over this difficulty will be to prescribe a form in which the *Gloria Patri* should always be chanted. Here it is:

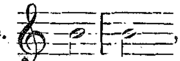
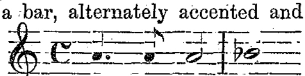


1) See a remark on this subject further on, where there is the Gregorian Intonation in the first tone set to the 61st Psalm.

2) The *Gloria Patri* is commonly recited and sung in this manner:





To this application of the text there is at least the following strong objection; namely that at A and A an accented note falls on an unaccented syllable. At B two notes, i. e. , which according to my system would be slurred together, are divided, the latter of them being a dissonance. This, although permitted in vocal music, where it cannot be helped, had nevertheless better be avoided. At C the dignity of the singing bar is, as it seems to me, unnecessarily injured by the first minim of it being split in two for the purpose of applying the word "ever". At D the accent on the last syllable of the word "withoût", is got rid of; and the word is often sung as if no part of it were accented. I say *often*; because it is not always sung so. To confess the truth, the words "*wôrld withoût ênd*" are not easy to apply to music in chant-time, consistently with strict rule. In that sort of common-time which is represented by a C without the upright stroke through it, and where one counts 4 in a bar, alternately accented and unaccented, the task is easier. There one write boldly, 

and the syllables will come in right places; but if one writes so in chant time, the accented syllable "*oût*" in "withoût" will fall on an unaccented part of the bar. I have nevertheless been obliged to adopt that mode of application, which may be improved, if not rectified, by setting an artificial accent, thus >, over the note which is sung to the last syllable in "withoût". There is a difference of opinion about the proper way of accenting the word *Amen*; some placing the accent on the first syllable, and others on the last. For many reasons, I think the way in which I have treated it is recommendable.

1) It is an old rule, that in singing or chanting that sort of music which is termed Gregorian, or any music of a similar kind, the last note but one should be lengthened; and therefore, in chanting the Psalms, the last note but one of the Cadence-phrase in the Rear-section of the chant should be sung more slowly, when we arrive at the final Amen.

Let those who are to be taught, practise this till they can sing it well together. It will cost them but little time, and not much trouble. Having said this, I believe that I have said all that is necessary to be said on the subject of common chanting.

Exercises.

EXERCISE I.

This chant is a mere exercise, the words of which I have imagined for the purpose of making those who learn well acquainted with what has been written in the foregoing pages on the subject of Recitation and Singing. The music is written in the second of the Gregorian Tones, transposed a fourth higher than its natural position; that is to say, instead of being written in *D*♮, it is written in *G*♮, with the lesser third. This transposition was usual, and resorted to for the convenience of the singers; the natural position of the Tone being inconveniently low for the generality of voices.

EXERCISE II.

This is the Gregorian Psalm Intonation in the First Tone, as it is generally given in the Ritual books. Some of the conventual orders were, however, accustomed to sing it as in the new exercise, where it will be seen that a *C*♮ is substituted for the *B*♭ which occurs here. Doubts have been entertained whether this *B*♭ formed part of this chant in its original form; and chiefly on the ground that *B*♭ is not in the scale of the Tone. It is certainly true that the scale of the Tone has no *B*♭, and also that the *B*♮ was a characteristic note of the Tone. But the employment of the *B*♭ was a license engendered by necessity; for many passages in the Tone could not have been sung without putting a flat before the *B*. Wherever it occurred, it was called the fictitious *Fa*, or *Fa Fictum*. It must be remarked that the above chant ends irregularly, like most of the Gregorian chants. The chant which follows it, however, and which is also in the First Tone, ends regularly on the Final note of the Tone.

The old theorists attributed to each Tone a particular character. Cheerfulness said

was by some to be that of the First Tone: but others regarded the Tone in question as devoid of any special character and as applicable, therefore, to any sort of text. They were right in this respect; for if the chant be regularly harmonized and sung with its regular ending, its character is that of gravity rather than cheerfulness. Nevertheless if it be irregularly harmonized and sung with an irregular termination, it may suit cheerful words. The way in which it appears in our Church Service set by Tallis to the *Venite*, is a proof of this.

EXERCISE III.

Gregorian Intonation in the First Tone avoiding the *B*♭ in the melody, and ending regularly.

EXERCISE IV.

Gregorian Psalm Intonation in the Second Tone; said to be suited to texts of a sorrowful character. This is by no means an incorrect attribution.

Asperity is said to be the distinctive quality of the Fifth Tone; but I believe this refers more to the circumstance of the scale of the Tone being (in its natural position) seated on *F*♮ and having a *B*♮ instead of a *B*♭ in its ascent, rather than to its being suited to words of a sharp, harsh character. In the present instance it has been transposed into *C*♮ with one ♯, that is to say, a fourth lower than its natural position. If this should be found too low, it may be transposed a note higher, that is to say, into *D*♮ with three sharps.

EXERCISE VIII.

The quality of the Sixth Tone is said to be *Gentleness*. It is generally used with a flat in the signature; and I have, therefore, put one there; but I believe that this is a modern practice; for there is no *B*♭ in the scale and it can only occur as an accidental note.

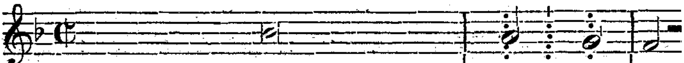
EXERCISE IX

The Seventh Tone is said to be expressive of *Indignation*, perhaps it would be better to employ here the text which I have set to the Third Intonation, i. e. "Why do the people so furiously rage together" &c, and to employ for that Intonation the words which are used here; for I think that the text set to the Third Intonation is more expressive of indignation than this, and that this is more expressive of austerity than that.

EXERCISE X.

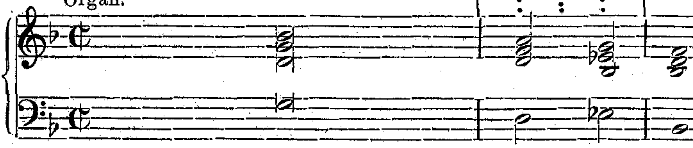
Placidness has been attributed to the Eighth Tone.

Chant in the II[d] Tone transposed into G♭.



See par: 75.	1. Why standest Thou so far. . .	off	O	God:
	2. The troubles of the world are .	fall'n	on	me:
See par: 77.	3. Rise	up	O	Lord
	4. A - - - - - - - - - - - -	-bate	their	pride
	5. Smite them	that	they	fall:
	6. Let the	wick-	-ed	see:
	7. In the	face	of	man:
	8. Thou art the	Lord	my	God:
	9. At thy ap - - - - - - - - -	-proach	they	flee:
	10. Stand in awe	ye	that	live:
	11. For the Lord	God	of	hosts
	12. Sing unto the Lord tri - - - -	umph-	-ant	ly:
	13. For He is the	Lord	our	God:
	14. Who sendeth abroad His. . . .	spi-	- - - -	rit:
	15. Who smiteth down the	chil	dren of	sin:
	16. For they do	mag-ni-	fy the	Lord
	17. They praise Him with	timbrel	and	lute:
	Glory be to the Father . . . 1)	and	to the	Son:
	As it was in the beginning, is now, and ever.	shall		be:
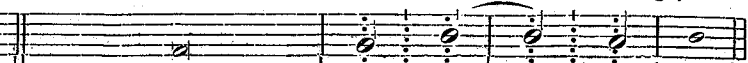
Organ.



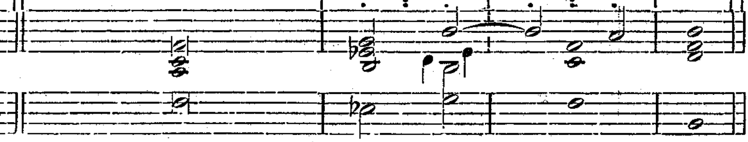
1) Look at the Gloria Patri above and you will see at the singing bar of the Fore-sec
ing the place where any rest or pause is to be made in the singing bars than to place
chant must be made to understand the meaning of such signs.

RCISE I.

Pearsall (of Willsbridge).

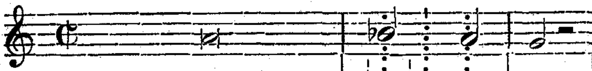


hear me when I	call			on	Thee.
in the midst of my re	joi -	- -	- -	- -	-cing.
save me from those who would	work			my	fall.
and bring it	down			to	nought.
and	per - se-	- cute	me	no	more.
that Thou art the Lord of . .	heav'n			and	earth.
will I	praise			Thy	name.
Thou art the Lord of	glo -	- -	- -	- -	- ry.
at Thy rebuke they	wi -	- -	- -	- -	- ther.
tremble	ye that	are		im -	-pure.
will remember	all			your	sins.
and come before His.	presence	with		a	song.
who ruleth the wind and . . .	qui - et-	eth		the	storm
to make us worthy of His . .	mer -	- -	- -	- -	- cy.
and raiseth up the	chil-	- -	- dren	of	love.
and	re - ve -	rence			Him.
they fall down before the . . .	sanc-tu-	- a -	- ry	of the	Lord.
and to the	Ho -	- -	- -	- ly	Ghost.
world without	end.	A -	- -	- -	- men.



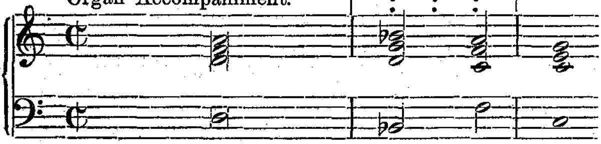
tion of it, a crotchet rest in the first fraction column. Indeed, I know no better way of indicat-
the musical sign of such a rest or pause in its correspondent column. Of course the people who

Ps. 61. Gregorian Intonation in
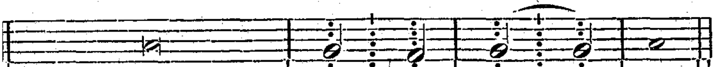


1. Hear my.	cry-ing	O	God:
2. From the ends of the earth will I.	call up-	- on	Thee:
3. O set me upon the rock that is	high er	than	I:
4. I will dwell in Thy tabernacle for.	e -	- -	ver:
5. For Thou, O Lord, hast. .	heard	my de	-sires:
6. Thou shalt grant the King a	long		life:
7. He shall dwell before God for	e -	- -	ver:
8. So will I always sing praise	un - to	Thy	name:
Glory be to the Father. .	and	to the	Son:
As it was in the beginning, is now, and ever.	shall		be:

Organ Accompaniment.
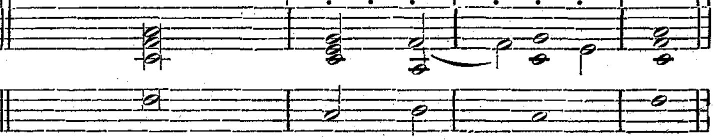


ERCISE II.

the First Tone with an irregular ending.
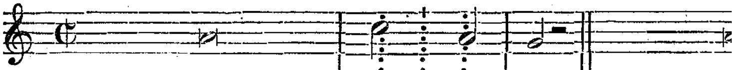


give ear unto my	**pray** - - - -	- - - - -	**er.**
when my heart is in	**hea** - - - -	- - - - **vi** -	**ness.**
for Thou hast been my hope, and a strong tower for me against the	**e** - - - -	- - - - **ne**	**my.**
and my trust shall be under the	**co-ver** - **ing**	**of** **Thy**	**wings.**
and hast given an heritage unto those that.	**fear**	**Thy**	**name.**
that his years may endure throughout all gene - - - -	- **ra** - - - -	- - - - -	**tions.**
O prepare Thy loving mercy and faithfulness that they may pre - - - - - - - - - - - - -	- **serve**		**him.**
that I may daily per - - -	**form**	**my**	**vows.**
and to the.	**Ho** - - - -	- - - - **ly**	**Ghost.**
world without	**end.** **A** -	- - - - -	**men.**



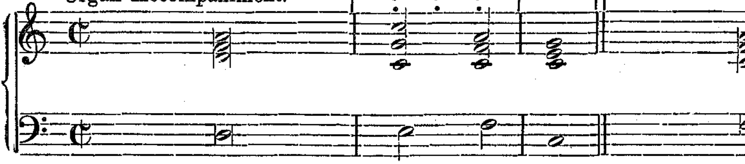
EXERCISE II

Ps. 93. Gregorian Intonation in the First Tone, according t
regular ending.



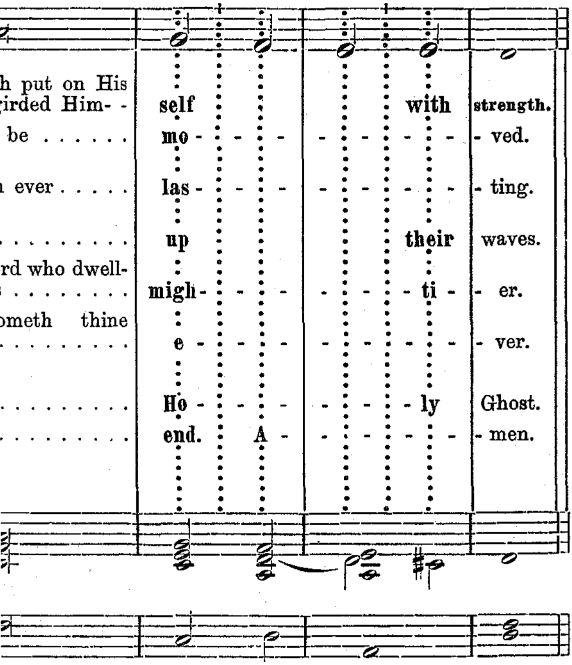
1. The Lord is King, and hath put on glorious ap- - - - -	- pa -	-	-	- rel:	The Lord hat apparel, and g
2. He hath made the round	world		so	sure:	that it cannot
3. Ever since the world began hath Thy seat been pre - -	- pa -	-	-	- red:	Thou art from
4. The floods are risen, O Lord, the floods have lift	up		their	voice:	the floods lift
5. The waves of the sea are mighty, and rage.	hor -	-	ri -	- bly:	but yet the Lo eth on high is
6. Thy testimonies, O Lord, are	ve -	-	ry	sure:	holiness bec house for . .
Glory be to the Father. . .	and	to	the	Son:	and to the. .
As it was in the beginning, is now, and ever.	shall			be:	world without

Organ Accompaniment.



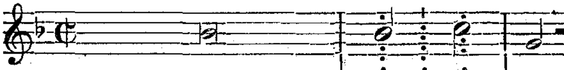
I.

a form used by the Benedictines and with a



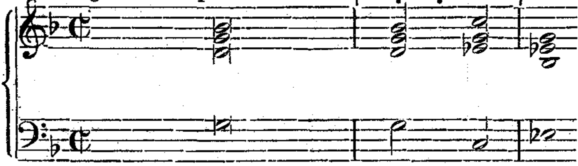
E

Ps. 123. Gregorian Intonation in th



1. Unto thee lift I	up		mine	eyes:
2. Behold, even as the eyes of servants look unto the hand of their masters, and as the eyes of a maiden unto the hand of her . . .	mis -	-	-	-tress
3. Have mercy upon us, O Lord, have mercy up- . .	on			us:
4. Our soul is filled with the scornful reproof of the . .	weal -	-	-	-thy:
Glory be to the Father. .	and	to	the	Son:
As it was in the beginning, is now, and ever	shall			be:

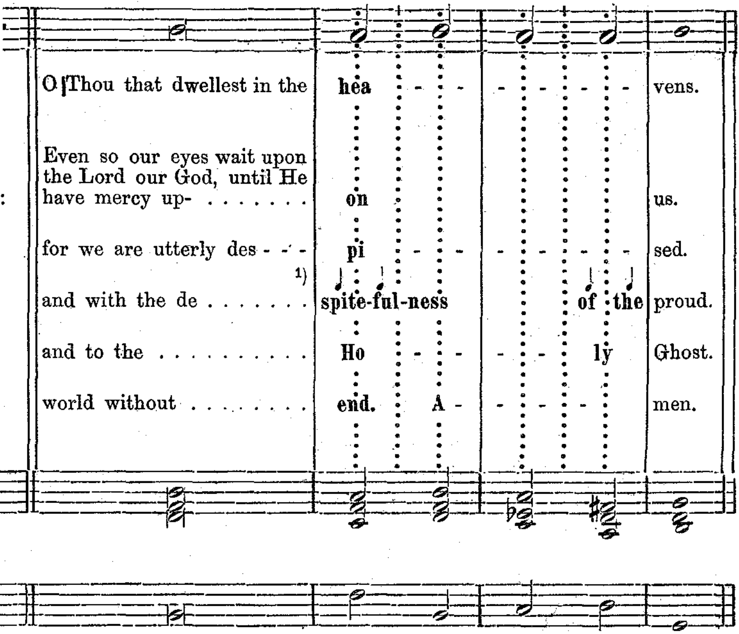
Organ Accompaniment.



1) See a note touching the a
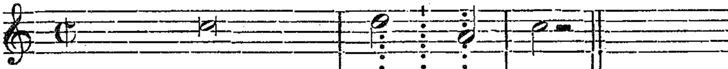
XERCISE IV.

e Second Tone transposed into G♮ with one flat.



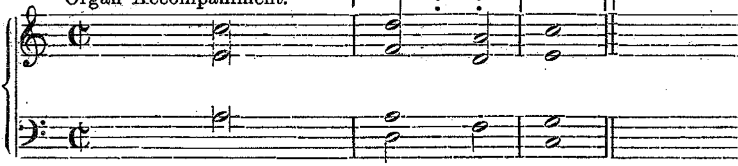
pplication of the text here at Paragraph 111.

Ps. 2. Gregorian Intonation in the Third



1. Why do the heathen so furiously rage to - - - - -	ge	-	-	ther:	and why do gine a . . . .
2. The kings of the earth stand up, and the rulers take counsel to - - - - - -	ge	-	-	ther:	against the L His a - - - -
3. Let us break their bonds a-	sun	-	-	der:	and cast awa
4. He that dwelleth in heaven shall.	laugh	them	to	scorn:	the Lord sh in de - - - -
5. Then shall He speak . . .	un	to	them in His	wrath:	and vex them
6. Yet have I	set		my	king:	upon my ho
7. I will preach the law, whereof the Lord hath said	un		to	me:	Thou art my have I be- -
8. Desire of me and I shall give thee the heathen for thine in	- he -		ri -	tance:	and the utm earth for thy
9. Thou shalt bruise them with a rod of	i	-	-	ron:	and break t like a potter
10. Be wise now, therefore . .	o		ye	kings:	be learned, y
11. Serve the	Lord		in	fear:	and rejoice
12. Kiss the son lest he be angry, and so ye perish from the	right			way:	if his wrath k but a little) they that pu
Glory be to the Father . .		and	to the	Son:	and to the
As it was in the beginning, is now and ever	shall			be:	world witho
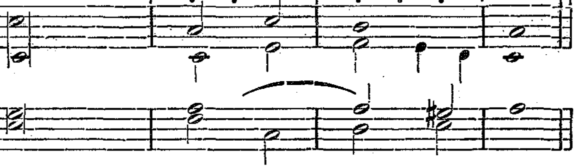
Organ Accompaniment.



Tone in its natural position.

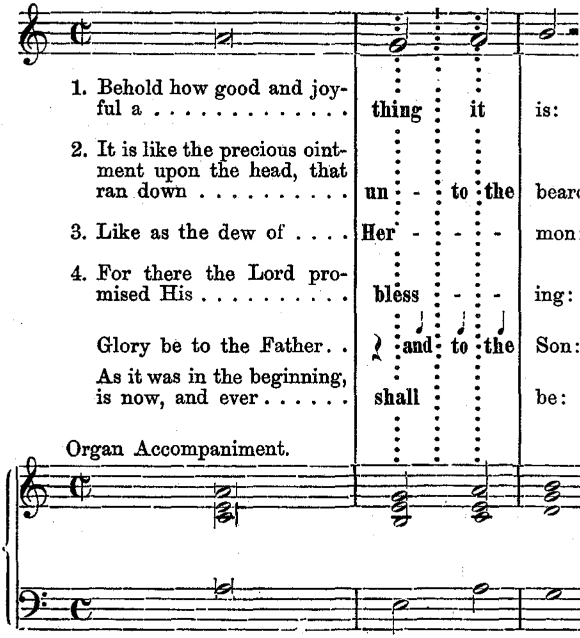


the people ima-	vain			thing.
ord and against - - - - - - - - -	noin			ted.
ıy their	cords		from	us.
all have them - - - - - - - - -	ri			sion.
in His sore dis-	plea			sure.
ly hill of	Si			on.
r Son, this day - - - - - - - - -	got		ten	thee.
ost parts of the r pos- - - - - -	ses			sion.
hem in pieces 's.	ves			sel.
ye that are . . .	judg-es	of	the	earth.
unto Him with	re		ve	rence.
be kindled (yea, blessed are all t their	trust		in	him.
. . . .	Ho		ly	Ghost.
it	end.	A		men.
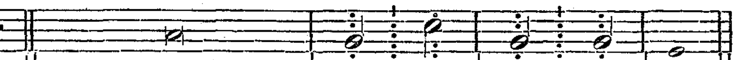


E

Ps. 133. Gregorian Intonation
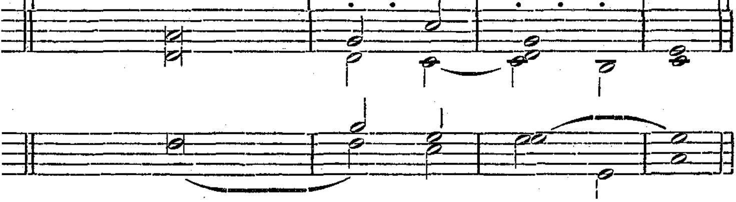


XERCISE VI.

in the Fourth Tone in its natural position.

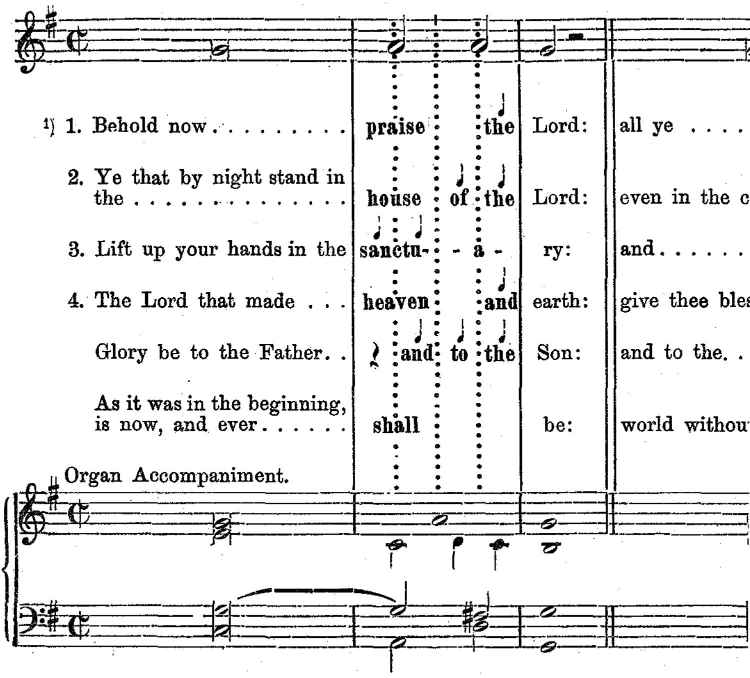


	brethren, to dwell together in	un- - - - - - ni -	ty.
d:	Even unto Aaron's beard, and went down to the skirts of his	cloth - - - - - - -	ing.
:	which fell upon the hill of	Si- - - - - - - -	on.
	and life for	e- - - - - - ver-	more.
	and to the . . . . : , .	Ho - - - - - ly	Ghost.
	worth without	end. A - - - - -	men.



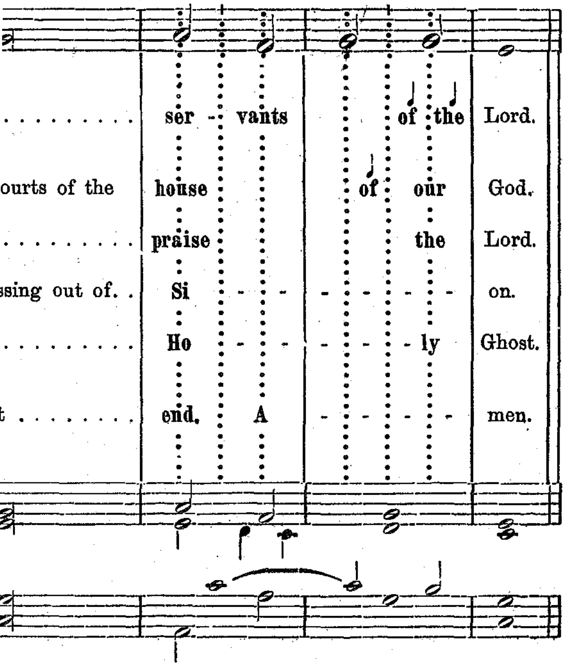
EXERCISE VII

Ps. 134. Gregorian Intonation in the Fifth Tone, transpose



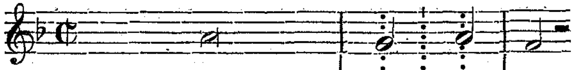
1) See note at Par. 1

d a fourth lower than its natural position.



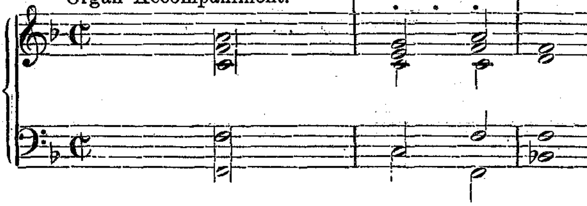
03.

Ps. 23. Gregorian Intonation



1. The Lord is my	shep-	-	-	herd:
2. He shall feed me in a green	pas-	-	-	ture:
3. He shall con- - - - -	vert		my	soul:
4. Yea though I walk thro' the valley of the shadow of death, I will fear no . . .	e-	-	-	vil:
5. Thou shalt prepare a table before me against them that.	trou-		-ble	me:
6. But Thy loving kindness and mercy shall follow me all the	days	of	my	life:
Glory be to the Father. .	and	to	the	Son:
As it was in the beginning, is now, and never	shall			be:

Organ Accompaniment.
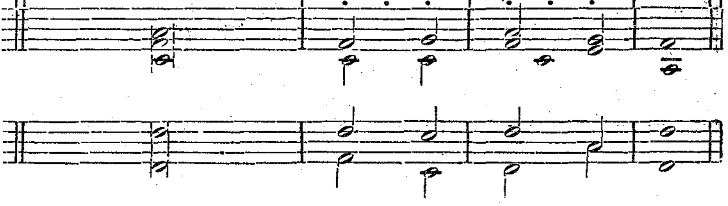


ERCISE VIII.

in the Sixth Tone in its natural position.
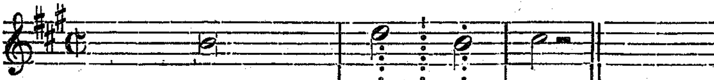


Therefore can I lack	no-	- -	- - - -	- -	thing.
and lead me forth beside the waters of	com-	- -	- - - -	- -	fort.
and bring me forth in the paths of righteousness for His	name's				sake.
for Thou art with me, Thy rod and thy staff shall . . .	com-	- -	- - -	fort	me.
Thou hast anointed my head with oil and my	cup		shall	be	full.
and I will dwell in the house of the Lord for	e-	- -	- - - -	- -	ver.
and to the	Ho-	- -	- - -	ly	Ghos t
world without	end.	A-	- - - -	- -	men.



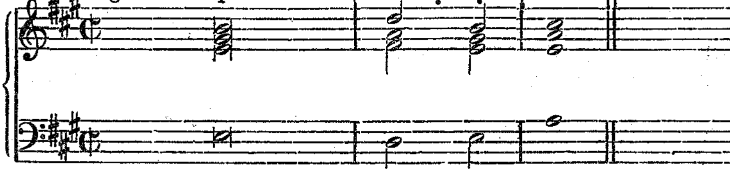
EXERCISE I

Ps. 110. Gregorian Intonation in the Seventh Tone, transp
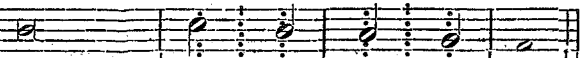


1. The Lord said unto	my			Lord:	Sit thou on until I make
2. The Lord shall send the rod of thy power out of .	Si-	-	-	on:	be thou ru midst amon
3. In the day of thy power shall the people offer thee free will offerings with a holy	wor-	-	-	ship:	the dew of the womb
4. The Lord sware and will.	not		re-	pent:	thou art a after the or
5. The Lord upon	thy		right	hand:	shall wound
6. He shall judge amongst the heathen; He shall fill the places with the dead . . .	bo-	-	-	dies:	and smite in over divers
7. He shall drink of the . . .	brook	in	the	way:	therefore sh
Glory be to the Father. .	and	to	the	Son:	and to the
As it was in the beginning, is now, and ever	shall			be:	world with

Organ Accompaniment.

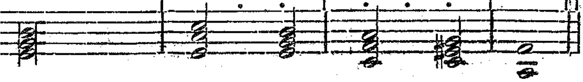


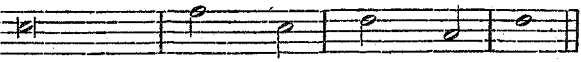
X.

posed a third lower than its natural position.
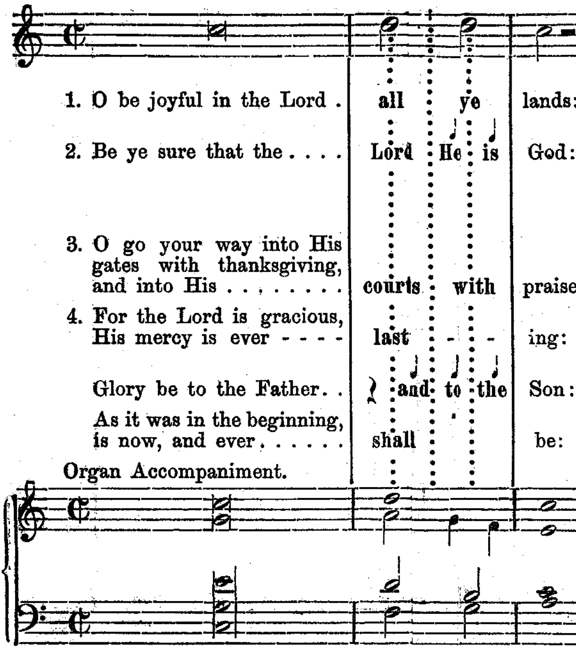


… my right hand, thine enemies thy	foot- - - -	- - - - - -	stool.
…ler even in the …g thine.	e- - - -	- - - ne-	mies.
… thy birth, is of …of the.	morn- - - -	- - - - - -	ing.
… priest for ever …rder of Mel - -	chi- - - -	- - - se-	dech.
… even kings in the	day	of His	wrath.
… sunder the heads …	coun- - - -	- - - - - -	tries.
…all He lift. . . .	up-	His	head.
…	Ho- - - -	- - - ly	Ghost.
…out	end. A-	- - - - - -	men.





E
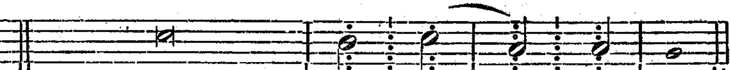
Ps. 100. Gregorian Intonation



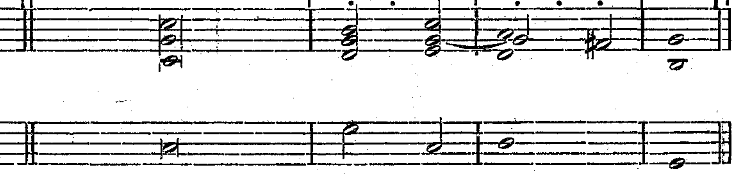
1) See ex

XERCISE X.

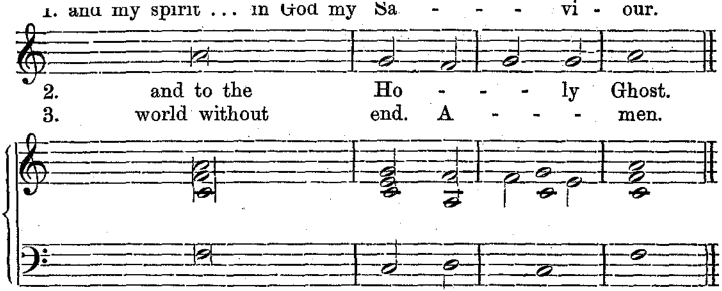
in the Eighth Tone in its natural position.



Serve the Lord with gladness[1] and come before His	presence	with		a	song.
it is He that hath made us, and not we ourselves; we are His people and the sheep of His	pas-	- - -	- -	- -	ture.
be thankful unto Him and speak	good		of	His	name.
and His truth endureth from generation to gene- - -	ra-	- - -	- -	- -	tion.
and to the	Ho-	- - -	- -	ly	Ghost.
world without	end.	A-	- -	- -	men.

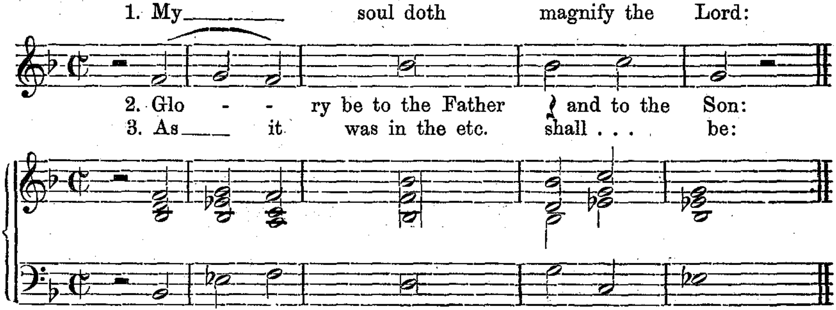


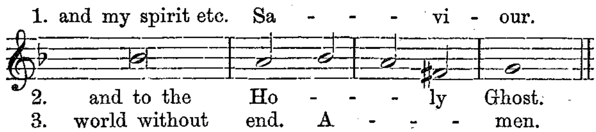
xample at Paragraph 110.
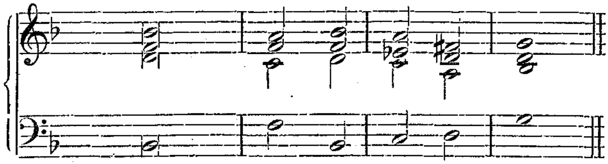


Example with three Initial Notes.

Intonation in the Second Tone.
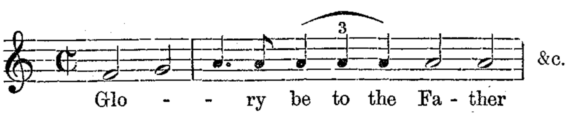






I have applied to these examples three texts from which may be deduced the following rules regarding the mode of singing syllables to the Initial Notes:

Rules.

1. That where the text begins with an accented syllable followed by an unaccented syllable not only the initial notes must be sung to it, but also the first note in the recitation bar. e. g.
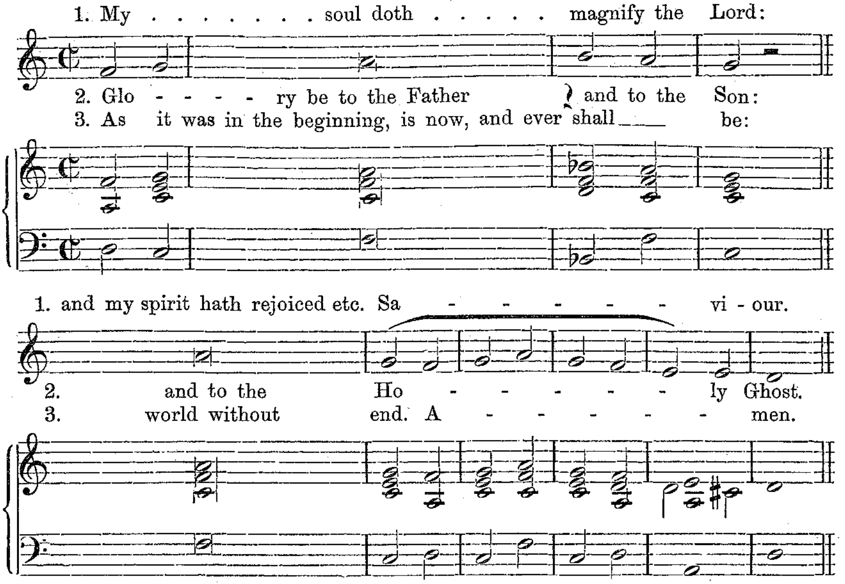


2. That where the text begins with an unaccented syllable followed by an accented syllable, the initial notes must be sung to the unaccented syllable, and the accented syllable must fall on the first note in the recitation bar; as in the example, out of the Magnificat, above given.
3. That where the text begins with two unaccented syllables they must be sung to the initial notes as in the second verse of the Gloria Patri, "as it was in the beginning" &c.
4. To these rules we may add another, namely: that when the text begins with two accented syllables, the initial notes are sung to the first, and the second falls on the first note of the recitation bar. — We may now go on to

Chanting with or without Initial Notes, and with a prolonged Neuma-phrase leading to the final Cadence.

120. The form of the chant pertaining to this mode of chanting, when performed with initial notes, is the same as the foregoing, except that the singing phrase of the Rear-section (which I have here called the Neuma-phrase) is made longer than in the two former modes of chanting. The following example will set it forth:

Example of a Chant with Initial Notes and a prolonged Cadence-phrase.

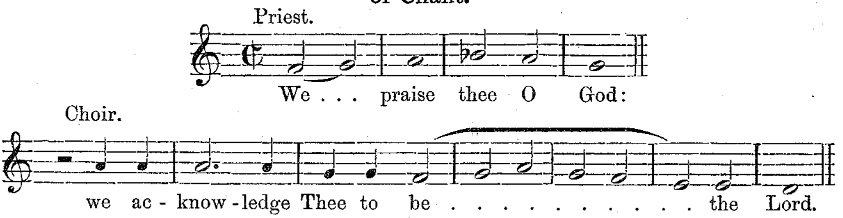


It is not necessary to give any example of a chant *without* initial notes, and *with* a prolonged Neuma-phrase; because, take away the initial notes from the last example, and what remains will be the chant in question.

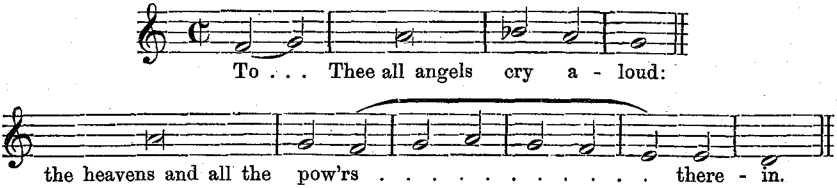
The two last sorts of Chant would not well suit the prose Psalms of David.

121. Neither of the two sorts of chants last spoken of, particularly the latter, would suit the common Psalms as they are sung in the Church of England; because the initial notes, and particularly the prolonged Cadence-phrase, would make the music too long for the patience of a congregation, which must not be entirely disregarded; but still I think that the Canticles might (for they are not long) be sung to chants with initial notes; and that on days of high solemnity a chant with initial notes and a prolonged Cadence-phrase might be sung to the *Te Deum* and the *Venite exultemus.* But if the chant exhibited in the last example, or any other constructed in the same manner, should be sung to the *Te Deum*, I would recommend that in beginning it, the Fore-section of the first verse should be intoned by the priest and the Rear-section chanted by the choir as follows:

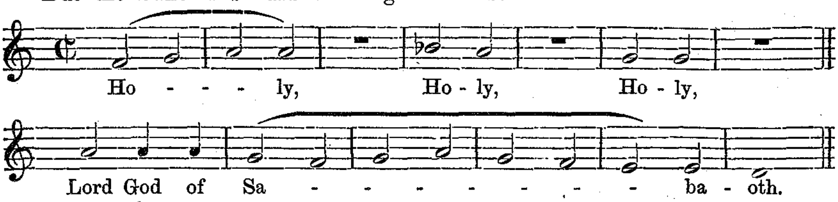
Examples of the application of the text of the Te Deum to this last sort of Chant.



The other verses may be sung in this manner:



But the Sanctus should be sung like this:



Neither of the two last sorts of Chant should be attempted before the Scholars are well versed in Common Chanting.

122. No attempt should be made, I think, to teach chanting with initial notes, or with the prolonged Cadence-phrase, until common chanting has been well practised by those who are to be taught.

And when they have proceeded so far that they can execute common chanting effectively according to my system, I will beg as a favour that they may be allowed to perform the chant in the succeeding page; under which I have set some verses of a Psalm as they are recommended to be applied to the music by a modern authority of great eminence; and as they are, in fact, applied in many cathedrals; for I feel strongly confident, that the result of such a performance will be in favor of the system which I have been endeavoring to recommend.

Claudio Merulo's Ausgabe der Madrigale des Verdelot.

Von

Alfred Einstein.

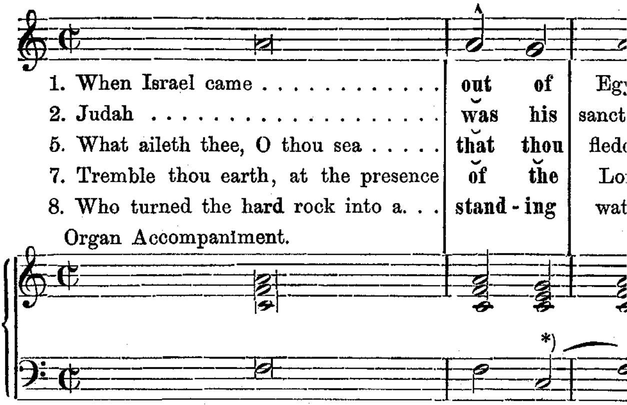
(München.)

Claudio Merulo, der berühmte Organist an San Marco in Venedig, ist am Anfang des Jahres 1566 unter die Musikdrucker und Verleger Venedigs gegangen; im Laufe des Jahres ging er eine Verbindung mit Fausto Bethanio ein, die er noch vor Beginn des nächsten wieder gelöst haben muß. Das erste Werk, das seine Druckerei verlassen hat (*questo primo libro, ch'esca dalla mia stampa;* Widmung), ist ein Neudruck des ersten und zweiten Buches der Verdelot'schen Madrigale[1]: »*corretti, & emendati da quei falli, che difficilmente nelle molte impressioni schifar si possono.*«

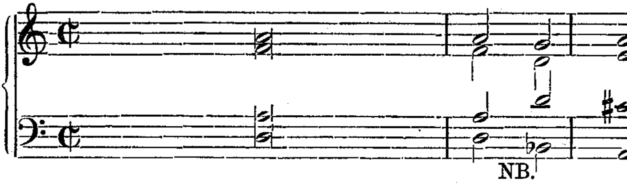
---

1) Vogel II. 306.

The Chant (wrongly) attributed to Tallis, set to the w
and frequently adopted system.

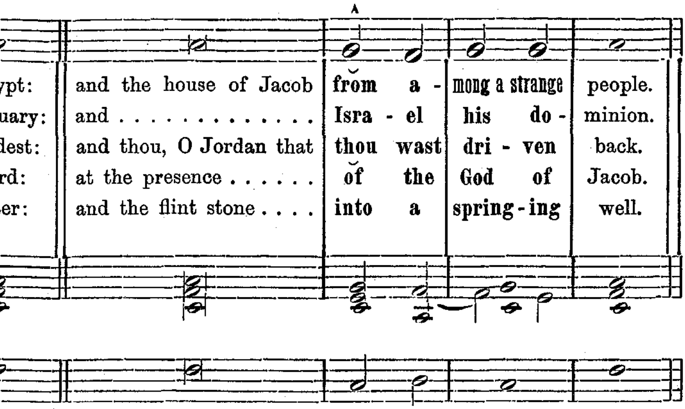


1) I have taken this chant as it is usually harmonized, but th
for instance, there is a perfect cadence, before the text is
(whose seat is D♮), the harmony unnecessarily begins with the
seen as follows:
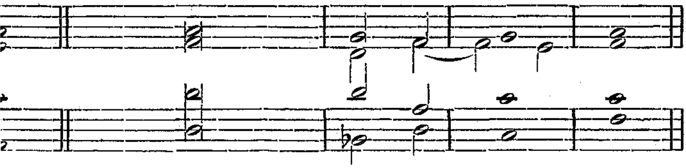


Here instead of having a perfect cadence, one has a me
the old way of harmonizing the chant. Mr. Spencer, in his boo
First Tone. But I must beg his pardon, on the authority of
gives this cadence as belonging to that Tone, and designates it
affinal cadences (namely, those which he calls proximate to fi
cognized by any English theorist, or indeed been generally acc
question occurs frequently as an intermediate cadence pertaining
XVIIth centuries.

ords of the 114th Psalm, according to a strongly recommended



nere are many objections which might be made to it. At the asterisk, brought to any full stop. Again the chant being in the First Tone chord of F♯. A more regular way of harmonizing the chant may be



dial cadence in the harmony, which is of itself an improvement on k on the "Church Modes" says that this cadence is not allowed in the Murschauser, who, at page 152 of his "High School of Composition" as an *affinal* cadence (*cadentia affinalis*), making a distinction between nal cadences) and medial cadences, which has not, I believe, been re-cepted abroad. There can be no doubt, however, that the cadence in to the First Tone in the works of the best masters of the XVIth and

Der Fall ist nun nicht selten, daß ein berühmter Meister die Herausgabe von älteren Tonwerken besorgt hat: es sei erinnert an den *Liber selectarum cantionum* Senfl's; an die von Goudimel durchgesehene Ausgabe der Chansons des Archadet, 1586; an die römische Ausgabe der Madrigale desselben Meisters »*coretti da Claudio* Monteverdi.« Es ist ein Zeichen jener Zeit des lebhaftesten Fortschritts, die nichts Veraltetes und Totes im Kunstwerk dulden wollte, deren Bedürfnis nach neuer Musik so groß war, daß manches köstliche Werk nur einen uns bekannten Druck erlebt, daß etwa Ph. de Monte in einer kurzen Reihe von Jahren etliche zwanzig Bücher fünfstimmiger Madrigale auf den Markt werfen konnte, wenn die Neudrucke älterer Werke mit jeder neuen Auflage ihr Aussehen verändern, jedesmal auf die Höhe der Zeit gebracht werden. Man kann die Fortschritte der Notation, die ja immer auch Wandlungen in den jeweiligen musikalischen Anschauungen anzeigen, an oft und spät aufgelegten Werken, wie z. B. G. Metalli's zweistimmigen Ricercari, leicht beobachten, mit innigem Vergnügen an der beherzten Zeitgemäßheit der Drucker und Herausgeber. Unter diesen alten Neudrucken kann Merulo's Ausgabe eine besondere Stellung der Art nach — in der Tendenz zu »modernisieren« — nicht beanspruchen: hier wie dort finden sich neben der bloßen Reinigung von Druckfehlern Änderungen in der Stimmführung, Ausmerzung verbotener Schritte, Auflösung von Ligaturen, Einfügung der Versetzungszeichen, deutlichere Unterlegung des Textes. Wohl aber kann sie es dem Grade nach: in keiner, wenigstens mir bekannten Ausgabe des 16. Jahrhunderts sind alle diese Veränderungen mit solch bewußter Deutlichkeit und peinlicher Sorgfalt erfolgt. In bezug auf die ängstlich genaue Beifügung der Versetzungszeichen hat die Ausgabe zwar ihresgleichen in manchen Drucken derselben Jahre, wo die Experimente in der Chromatik die Köpfe der Tonsetzer und die Sicherheit der Sänger in der Interpretation der neuartigen Schöpfungen zu verwirren anfingen[1]). Hier handelt es sich aber um exceptionelle Werke, deren Ausführung überhaupt nur durch genaueste Aufzeichnung ermöglicht werden konnte. Der Ausgabe Merulo's dagegen verleiht einen seltenen Wert der Umstand, daß darin ein großer und maßgebender Künstler über ein normales, für die früheste Madrigalkomposition typisches Werk eines unmittelbaren künstlerischen Vorfahren durch die treueste Auslegung sich ausspricht. Wenn Merulo's Auslegung keine subjektive ist, muß sie uns über die Ausführung der Musik seiner Zeit, und im besondern über die Lösung der »vielleicht allerschwierigsten Aufgabe« des Herausgebers alter Musik, der Ergänzung der Versetzungszeichen, die bündigste und bindendste Auskunft geben.

Merulo hat sich in einer Vorrede über seine Grundsätze selber ausgesprochen; was es mit seiner naiven Meinung, mit all seinen Änderungen die Absichten Verdelot's getroffen zu haben, auf sich hat, wird sich bei der Vergleichung der Ausgaben von selbst zeigen.

OGNVNO Di voi sà, Benigni lettori, che nello stampare, et ristampar più volte vn'opera corrono diuersi grauissimi errori: ma se questo in alcuna è mai auuenuto, puo dirsi con verità, che i Madrigali di Verdelot habbiano miseramente corso tale imfortunio; come quelli ch'essendo prima stati stampati in forme di legno piccole, et poi in piũ volte in altro sesto maggiore, hãno patito cosi manifesti falli; che ad ogni

1) Vgl. Th. Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. IV. Beiheft der IMG. S. 81. Auch unser Druck ist K. aufgefallen.

mediocre Musico faceuano stomaco. Potrei dir d'hauerci trouato in diuersi luoghi due quinte; due, tre et più ottaue in molti altri, ch'io ho leuate via; con altri simili, che non possono stare: ma io non miro ad altro che a sodisfarui, et lasciarui il giudicio libero, et la facultà di farne paragone. Vi basti saper questo, ch'io ho hauuto quel rispetto in honorar le compositioni di Verdelot, co'l notarui tutti quei segni ch'io u'ho notati; che parimente ho hauuto in giouare a chi è principiante nel cantare; il quale, per non sapere, sostenta, et finge, oue non bisogna: et mi sono sforzato di restituire il primo candore a questi Madrigali, nella maniera, che l'Auttor gli compose; o volse, come huomo di molta esperientia nella Musica, che fossero cantati; come per ventura potrebbe veder, chi hauesse i registri. Ho traposto delle note da vn luogo a vn'altro per arrichire il contrapunto; et ho preso carico di segnar minutamente ogni cosa, per facilitar questa scientia a'principianti. Accettate la mia fatica, e industria cortesemente; et da me aspettate ogni giorno alcuna opera bella, et nuoua d'intauolature d'organi et d'altro: e state sani.

Also: Die Madrigale des Verdelotto haben, wenn je ein oft aufgelegtes Werk, besonders unter Druckfehlern zu leiden gehabt: sowohl die ersten Ausgaben in Holzschnitten kleinen Formats (die Ausgaben des Ottaviano Scotto von 1537, von Andrea Antigo da Montona geschnittene Doppeldrucke von größter Schönheit), wie auch die spätern im gewöhnlichen Format. Manche Quinten und Oktaven waren zu beseitigen, aber auch andere sinnlose Fortschreitungen. Alle Versetzungszeichen sind aufs genaueste verzeichnet, zur Hilfe für die Anfänger, die aus Unwissenheit an falscher Stelle erhöhen (*sostentare*) und in andere Tonarten modulieren (*fingere*). »Ich habe mich bemüht, diesen Madrigalen ihren ersten Glanz zurückzugeben, in der Art wie ihr Urheber sie gesetzt hat; oder als ein Mann von großer Erfahrung in der Musik, sie gesungen wissen wollte, wie zufällig der sehen könnte, wer die Partituren (*registri*) zur Hand hätte. Ich habe Noten versetzt zur Bereicherung des Kontrapunkts (der Harmonie), und habe mir die Mühe genommen jedes Ding sorgfältig zu bezeichnen, um diese Wissenschaft den Anfängern zu erleichtern«.

Seiner Ausgabe hat Merulo eine aus der Reihe von 1544—1565 zugrunde gelegt, die Vogel (II. 304) unter 8—14 aufzählt; sie stimmt inhaltlich, ja selbst in der Anordnung des Druckes genau überein mit der Gardano's von 1556. In der Ausgabe des Hieronymus Scotto von 1540, anscheinend der ersten, die das 1. und 2. Buch der Verdelot'schen Madrigale vereinigt, ist die Anordnung völlig, der Inhalt zum Teil davon verschieden[1]). Diese

---

1) Vogels Angaben unter 8^b (II. 304) haben wenigstens für das Münchener Exemplar keine Gültigkeit. Es handelt sich wohl um zwei verschiedene Ausgaben in Wolfenbüttel und München. Im Münchener Exemplar ist der Inhalt = 13; es fehlen aber die Madrigale »*Fedel e bel cagnuolo*« und »*O passi sparsi*«, hinzukommen die folgenden 13 Stücke: Archadelt: »*Ardea tutt 'a voi presso*«. »*Con lachrim' et sospir*«. Jachet Berchem: »*Quante lachrime lasso.*« P. J. Palatio: »*Grand' el mio duol*«. »*Poi ch'amor cosi vole*«. »*Vorrei il mio martire*«. Verdelot: »*Madonna il bel desire.*« »*Quand amor i begli occhi.*« »*Amor quanto più lieto.*« *Se gli occhi*«. Willaert: »*Signora dolce*«. »*Gia mi godea felice*«. »*Qual anima ignorante*«.

Auch die Angabe der Komponisten ist bei Vogel nicht genau. Soweit sie in den mir bekannten Ausgaben differieren, setze ich sie her:
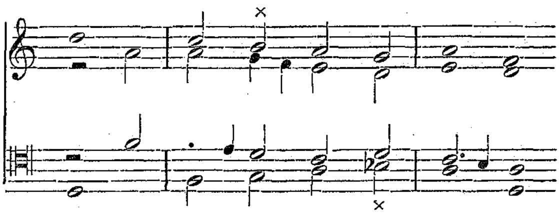
	Vogel 8^a.	8^b.	12^a.	15.
Se del mio amor temete.	Verdelot.	V.	V.	Tudual.
Madonn 'io sol vorrei.		V.	V.?	Tudual?
Trist 'Amarilli.		V.	s. a.	s. a.

Ausgabe des Hieronymus ist, abgesehen von bedeutungslosen Schlüsseländerungen und Auflösungen von Ligaturen, ein getreuer Abdruck der ersten Drucke des Octavian Scotto, mit allen Versehen und Druckfehlern — soviel ich vergleichen konnte, nämlich nur die Madrigale des zweiten Buchs. Gegenüber diesen beiden Drucken hat schon Gardano, oder wer sein Helfer gewesen sein mag, eine ganz bedeutende redaktionelle Arbeit geleistet, besonders in der trefflichen Unterlegung des Textes, worin er dem Merulo nur noch eine Nachlese im einzelnen übrig gelassen hat[1]). Das Verhältnis der Ausgaben zueinander wird im übrigen in der genaueren Prüfung von Merulo's Herausgebertätigkeit, in die wir nun eintreten wollen, noch deutlicher werden. Ich beginne mit dem, was uns am meisten angeht, mit Merulo's Verfahren (— denn Grundsätze dürfte man nicht sagen —) bei der Ergänzung der Versetzungszeichen, indem ich es Schritt vor Schritt mit dem heutigen vergleiche, wie es von G. von Tucher in seinen Aufsätzen über die Musikpraxis des 16. Jahrhunderts[2]), der immer noch vollständigsten und gründlichsten Erörterung des Themas, aufgestellt und adoptiert worden ist. Ausdrücklich sei gesagt, daß meine Untersuchung keineswegs erschöpfend sein wird und sich auf das Nächstliegende beschränkt.

Merulo setzt die Akzidentien vor jede Note, auch bei der Tonwiederholung. Daß er sich trotzdem die Warnungszeichen nicht erspart hat, ist eine der vielen Inkonsequenzen, auf denen wir ihn betreten werden. In einer Anzahl von Fällen, wo er das Subsemitonium bei der Kadenz vergessen hat, hat ihm auch sonst die Gewohnheit einen Streich gespielt; davon und von einigen wirklichen Druckfehlern abgesehen ist seine Ausgabe von mustergültiger Sorgfalt, so daß an ihren Antworten auf unsre Fragen nicht zu rütteln sein wird. Bei der Betrachtung der nachfolgenden Zitate aus Merulo's Druck bitte ich nie zu vergessen, daß das Versetzungszeichen nur für die Note und Stimme gilt, vor der es steht.

Die Regel, ohne Not zu keiner Mutation zu schreiten, also »*una nota ascendente super la semper canendum esse fa*« befolgt Merulo in allen Fällen. Es ist die, welche ihn am häufigsten zur Anbringung des Warnungszeichens ♯ = nicht erniedrigen! veranlaßt hat, woraus ihre unweigerliche Geltung am deutlichsten hervorgeht; Ausnahmen fehlen auch hier nicht.

Verdelot.
Vita della mia vita.



Con soave parlar.	s. a.	V.	V.	V.
Per alti monti.	s. a.	C. Festa.	V.	V.
Leggiadre rime.		V.	s. a.	V.
Oime 'l bel viso.		L. Barre.	L. B.	Willaert.
Jo son talvolta.	C. Festa.	Willaert.	V.	V.

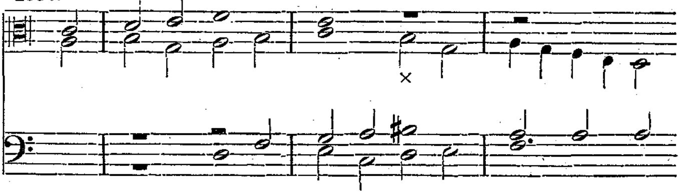
1) Ich gehe darauf nicht näher ein, weil ich es kurz und zugleich gründlich nicht könnte.

2) »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jdts«. Allg. mus. Zeitung 1870—1873, besonders die Aufsätze des letzten Jahrgangs.

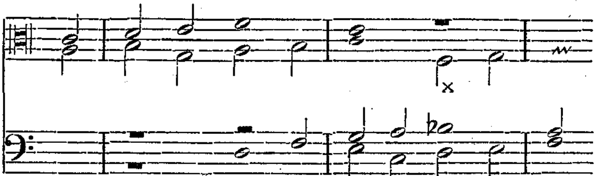
In einigen Fällen ändert Merulo, im Widerspruch zu dem ausdrücklichen Verlangen der älteren Ausgaben, eine Stimme, um in einer andern der Regel genügen zu können.

1537.

Verdelot. *Gloriar mi poss'io.*
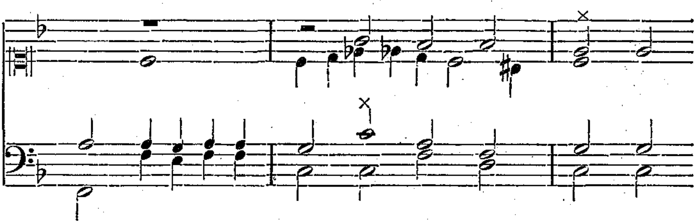


(Merulo:)
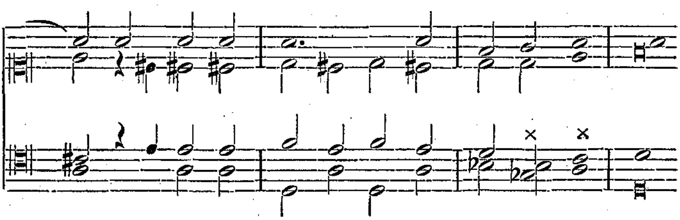


Auch in Fällen, wie das von Tucher a. a. O. 1873. S. 36 angeführte Beispiel von Palestrina, setzt Merulo *fa* statt *mi*; selbst wenn, wie hier, ein entstehender Querstand an der Giltigkeit der Vorschrift zweifeln ließe:

Verdelot. *Per alti monti.*
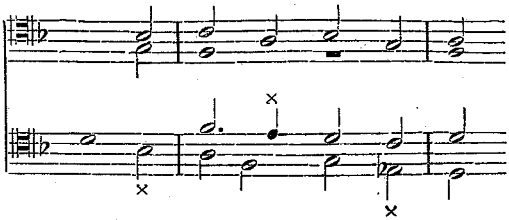


Soviel oder sowenig über diese Regel; um so mehr aber ist zu sagen über Merulo's Gebrauch der Versetzungszeichen zur Vermeidung verbotener Fortschritte in der Modulation oder im Zusammenklang. Der Triton als unmittelbarer Tonschritt ist immer vermieden, auch in den — freilich seltenen — Fällen, wo er sehr angebracht wäre.

Verdelot. *Gran dolor di mia vita.*

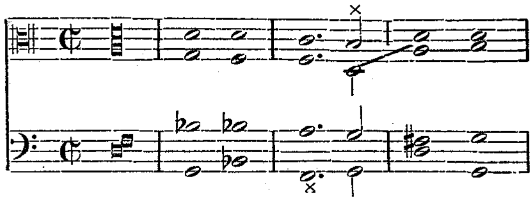


Auch als durch diatonische Tonschritte ausgefülltes Intervall kommt der Triton nicht vor; dagegen liegt seine Vermeidung, wie er im Lauf der Modulation zwischen verschiedenen Stimmen entsteht, Merulo nicht im mindesten am Herzen.

Verdelot.
Quando madonna.



Verdelot.
Ne per gratia.
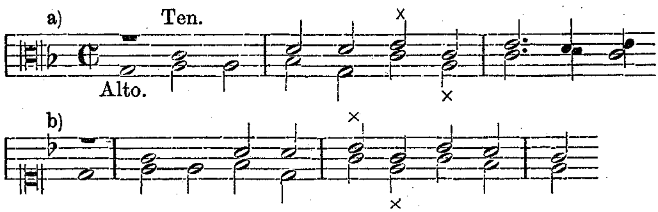


Verdelot.
O singular dolcezza.
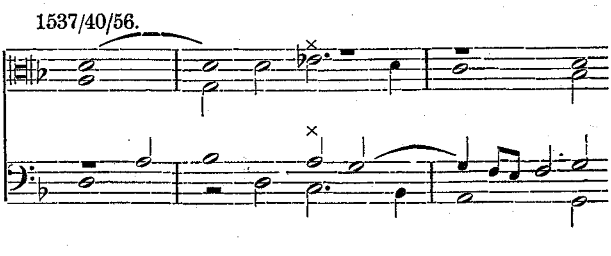


Besonders auffallend ist das letzte Beispiel; es bringt obendrein die verbotene große Sext vor der liegenbleibenden Quinte.

Mehr Scheu hat Merulo vor der falschen Quinte. Lehrreich für seine Inkonsequenz und seine Neigung, die durch die Vorzeichnung gegebenen Tonverhältnisse nicht zu alterieren, ist Anfang und Schluß von Verdelot's (Willaert's?) »*Jo son talvolta donna.*«
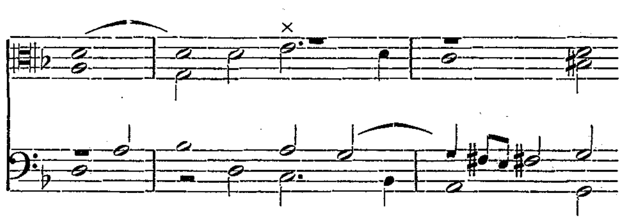


Dort, in a) vermeidet Merulo die falsche Quinte, mit Aufopferung der Generalregel, nicht zu mutieren, denn zweifellos ist nach dem vorangehenden *g* des Alto die vierte Note des Tenor als *fa* aufzufassen; — hier aber, in b) hat er sich zur folgerichtigen Erhöhung des ♭ zu ♯ nicht entschließen können. Ähnlich im folgenden Beispiel:

[Verdelot?]
Trist' Amarilli.
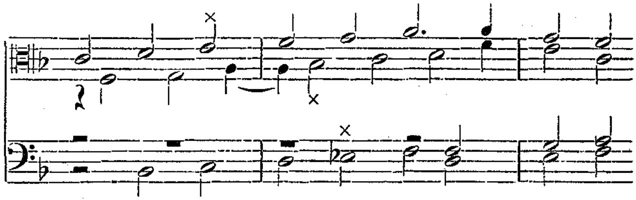


(Merulo:)



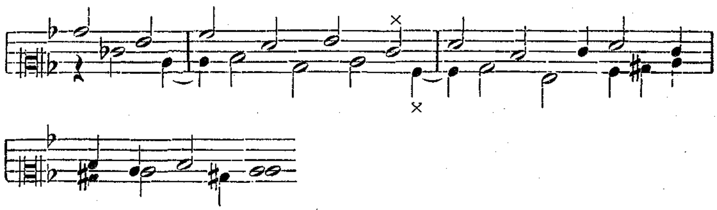
Der falschen Quinte zieht er einen unerträglichen Querstand vor:

Verdelot.
Passer mai solitario.



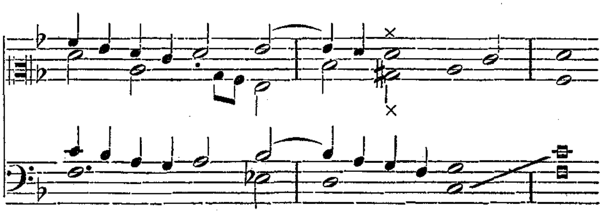
Auch im nächsten Beispiel wirkt das *e'* des Canto als übler Querstand; er ist aber diesmal wenigstens durch die konsequente Nachahmung entschuldigt:

Verdelot.
Per alti monti.
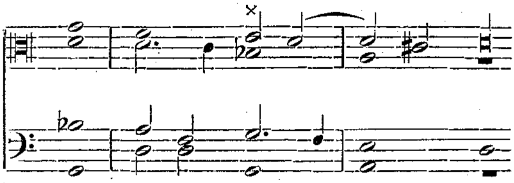


In den Schlußfällen liebt jedoch Merulo die regelmäßig in die Terz aufgelöste falsche Quinte sehr und versäumt fast nie sie zu verlangen:

Const. Festa.
Duro e'l partito.
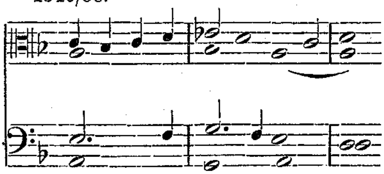


Tucher macht a. a. O. 1873, S. 53 aufmerksam auf die auffallende Erscheinung des Vorkommens des Tritons oder der falschen Quinte bei der »Vorbereitung auf eine Kadenz in *D*, *G* (im weichen) oder *A* (im harten und natürlichen Gesange), wo die kleine Sexte dieser Töne mit der Sekunde oder None des Kadenzschlußtons in Verbindung gebracht, auch, wo die kleine Sexte nicht vorhanden ist, dieselbe durch Einsetzen eines ♭ oder durch die Regel *fa* super *la* klein gemacht wird«. Unsere Ausgabe bestätigt den Gebrauch in fast allen Fällen:

Verdelot.
Con l'angelico riso.
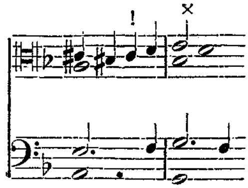


1540/56.
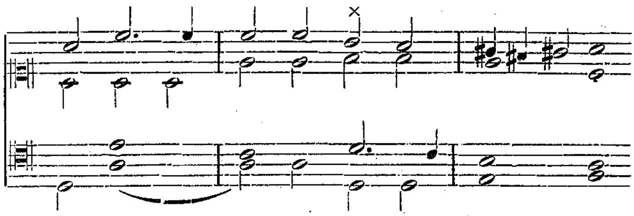
Verdelot.
Madonna per voi ardo.



(Merulo:)
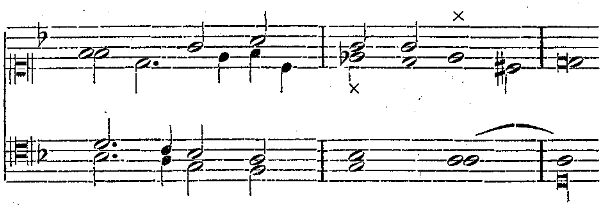


Verdelot.
Quand 'amor.
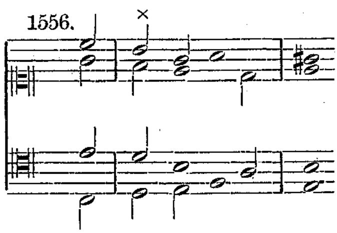


Ab und zu erfolgt jedoch die Erniedrigung der Sexte:

Willaert.
Amor mi fa morire.
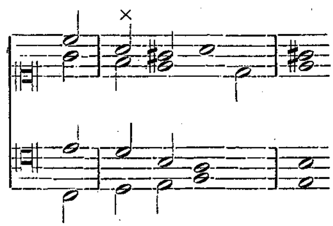


oder Merulo verwandelt die Sexte in die Quinte:

1556.
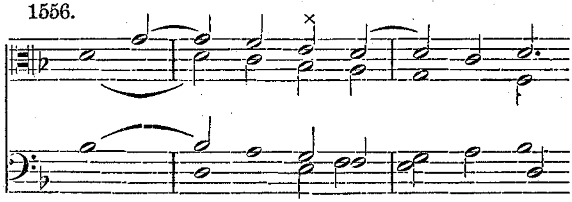


(Merulo:)
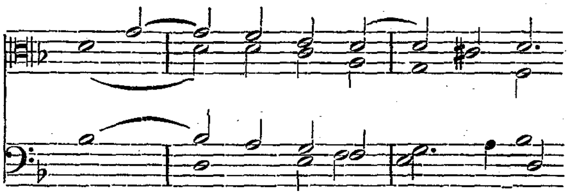


oder:

1556.

Const. Festa.
Amanti il servir vostro.
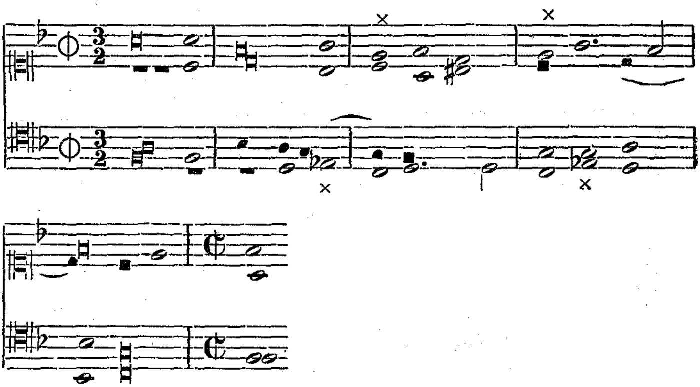


(Merulo:)
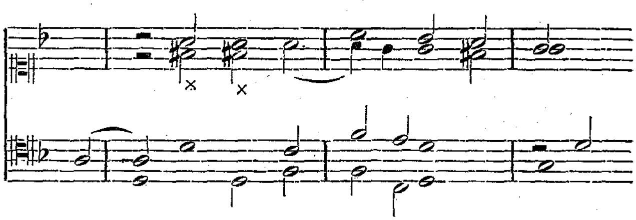


An einigen der angeführten Beispiele wird der Aufmerksame schon bemerkt haben, wie unempfindlich Merulo ist gegen Querstände im engeren Sinn. Sie finden sich in so außerordentlicher Zahl, daß man, wo sie vermieden sind, immer mit Erfolg nach einem andern Grunde suchen darf als das Bestreben sie zu tilgen. Nur wenige seien zitiert:

Willaert. *Quando giunse.*
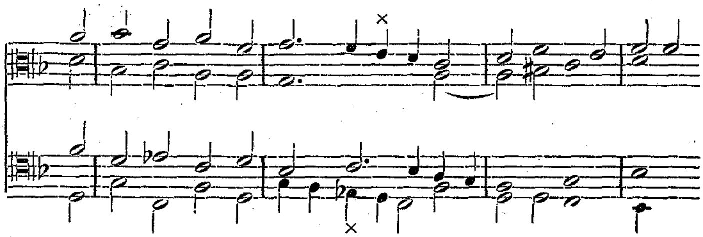


Willaert. *Grat' e benigna donna.*
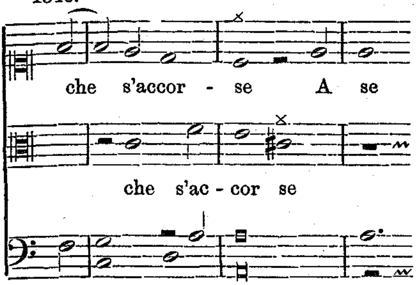


Der folgende Querstand ist zweimal wiederholt, es liegt also kein Versehen vor:

Verdelot. *Fedel e bel cagnuolo.*
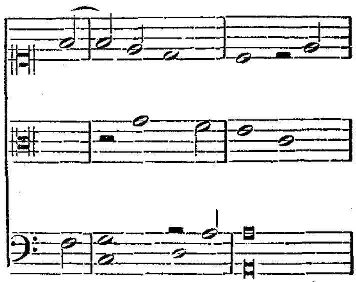


Gardano ist in diesem Punkte empfindlicher; er hat manchen Querstand der älteren Ausgabe getilgt:

1540.
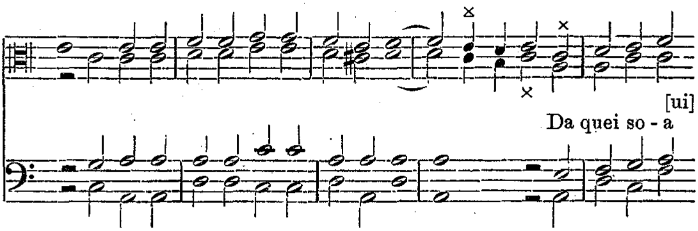


1556.
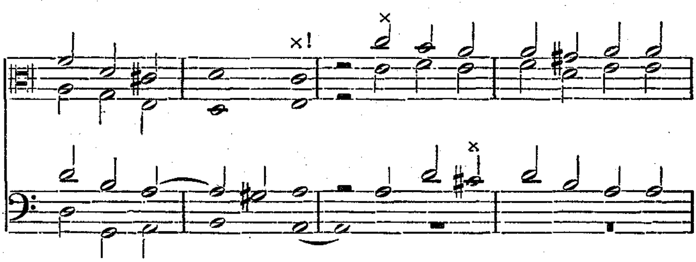


Um so befremdender ist es, wenn Merulo den Querstand da wo er erlaubt ist, nämlich zwischen Schluß und Anfang zweier Absätze, vermeidet. Fast nur im Falle, daß zwischen den beiden Absätzen eine Pause steht, läßt er ihn zu, auch dann nicht jedesmal.

Verdelot. *Ne per gratia gia mai.*
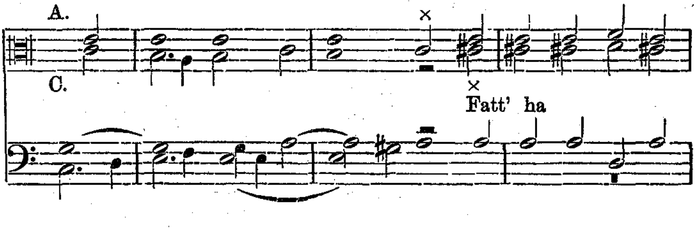


Verdelot. *Afflitti spirti miei.*
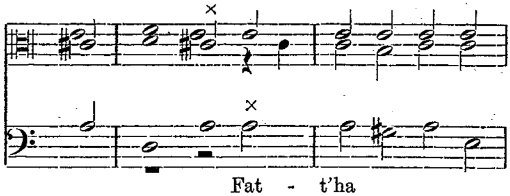


In beiden Fällen hat die Rücksicht auf den Querstand die Erhöhung der Terz des Schlußakkords verhindert. Man sehe dagegen:

Verdelot. *Gran dolor di mia'vita.*
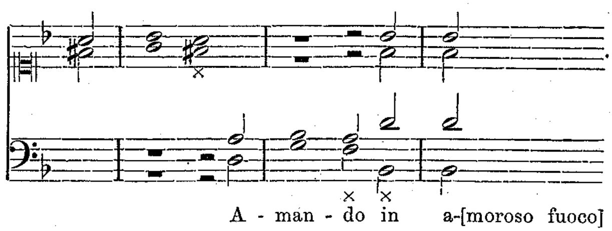


und weiter an derselben Stelle:
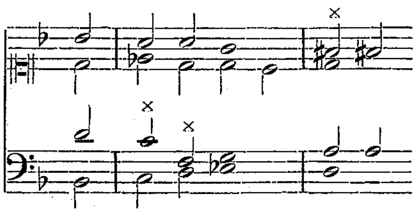


Im zweiten Beispiel steht bei Gardano statt der Pause mit dem Viertel eine halbe Note; derselbe Querstand also, den Merulo im ersten Beispiel hat durchgehen lassen, scheint ihm wenige Takte später nur durch die Pause erträglich.

Dies führt uns wieder auf Merulo's Gebrauch der verminderten und übermäßigen Intervalle, nachdem vom Triton schon die Rede war. Meist handelt es sich dabei um die Unterlassung der Erhöhung eines Schlußtons, aus Scheu vor dem verbotenen Tonschritt, den dieser sonst mit dem Anfangston des folgenden Absatzes bilden würde; die folgenden Beispiele werden lehren, daß Merulo weder Einsicht hat in das Wesen des »toten Intervalls«, noch die Vertretung oder Ablösung einer Stimme durch eine andre kennt. Um so weniger überraschend ist es, wenn er jedes verbotene Intervall vermeidet, wo das tote Intervall nicht in Frage kommt; z. B. die übermäßige Quinte:

Verdelot.
Ogn'hor per voi sospiro.
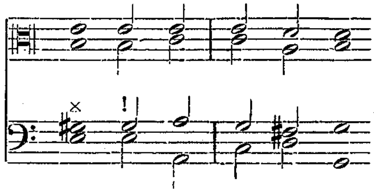


Seine Scheu vor dem Sprung in die falsche Quinte erweist folgendes Zitat aus Cost. Festa's »Amanti il servir vostro«:
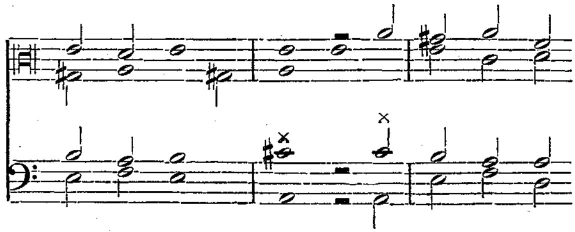


Der chromatische Halbtonschritt kommt nicht vor; Beispiele wie das folgende sind Rückfälle in den gewohnten Gebrauch, daß bei Tonwiederholung das Versetzungszeichen seine Kraft beibehält:

Verdelot.
Igno soave.
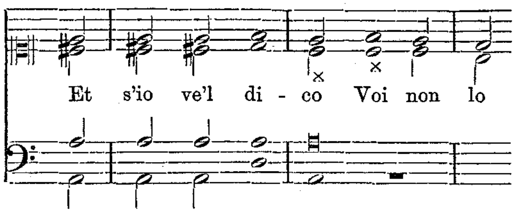


Nur zwischen zwei Absätzen, und nur wenn eine Pause sie trennt, erscheint der chromatische Halbton:

Verdelot.
Con l'angelico riso.



dagegen:
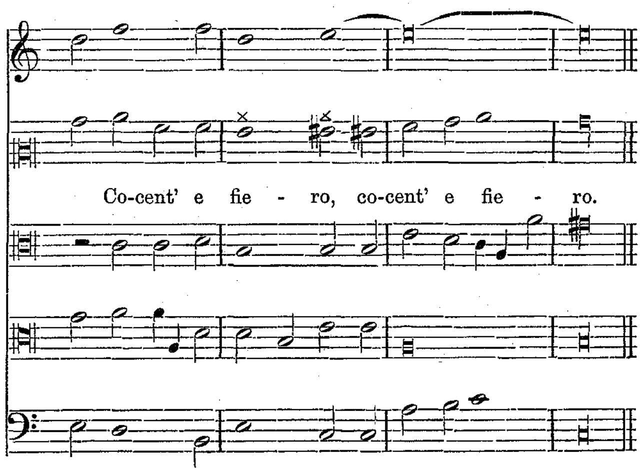
Verdelot.
Se l'ardor foss' eguale.



Hier ist also die Erhöhung der Terz des Schlußakkords unterlassen, zur Vermeidung des sonst notwendig entstehenden chromatischen Halbtonschritts.
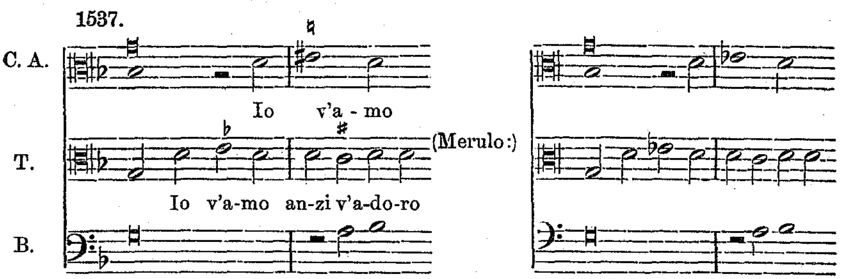
In seinen eigenen Madrigalen enthält sich Merulo des chromatischen Halbtons nicht, und nicht nur als toten Intervalls, zwischen zwei Absätzen, sondern als echten Chromas:

1. Libro de Madr. a5. 1566.
»Il desiderio e la speranz' Amore«.



Wir ziehen daraus die wichtige Lehre, daß Merulo für die Verdelot'schen Madrigale manches als unpassend ansah, was er und seine Zeit sich gestattete; daß er seine Aufgabe also in der Tat mit »historischem Sinn« erfaßte. Er hat in der Vermeidung jeden Chromas in den Madrigalen
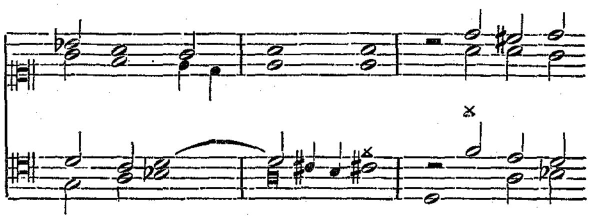
Verdelot's wohl auch das Rechte getroffen. Kroyer hat, a. a. O. S. 38, aus der ersten Ausgabe des zweiten Buchs der Madrigale des Verdelot mehrere Stellen als chromatisch angesprochen und als frühe Beispiele für den chromatischen Halbtonschritt zitiert. Schon bei Gardano, 1556 sind alle diese Chromatismen verschwunden. Es ist der Mühe wert zu vergleichen. Im ersten Zitat, in »*Quando madonna*«, wo Scotto *g f fis g* druckt, fehlt bei Gardano das ♯; Merulo setzt *g fis fis g*. Auch im zweiten, in Willaert's »*Amor mi fa morire*« ist bei Gardano und Merulo in der Tonfolge *a b ♮ c* das ♯ verschwunden. Im nächsten Zitat aus demselben Stück hat ebenfalls schon Gardano das ♯ vor das erste *c''* als vor dem Schlußton eines Absatzes gesetzt, und Merulo folgt ihm darin. Ich glaube, daß — vielleicht mit Ausnahme der letzterwähnten Stelle, auch die Ausgabe von 1537 die chromatische Tonfolge nicht im Sinn hatte. Der Gebrauch, das Versetzungszeichen zwischen die Noten zu setzen, auf die es sich beziehen soll, ist in Drucken des dritten und vierten Jahrzehnts des Cinquecento weitverbreitet, und ist die eben nicht wunderlichere Umkehrung des auch von Kroyer, S. 100 Anm. 5, charakterisierten Verfahrens, es vorauszustellen, um den Sänger schon von weitem zur Vorsicht zu mahnen. — Eine wirkliche Schönheit, die in der ersten Ausgabe steht, hat Gardano nicht betont und Merulo zerstört, in »*Se del mio amor temete*«:



Man kann die Worte kaum inniger ausdrücken als durch die zarte, und für jene Zeit in den Mitteln kühne Steigerung der alten Ausgabe.

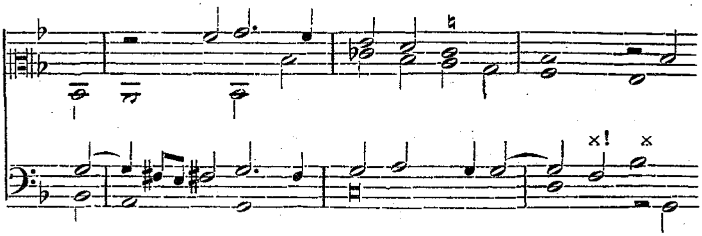
Die verminderte Quarte ist in der Modulation häufig, seltener die verminderte Terz. Als unmittelbarer Tonschritt aber kommt diese nie, jene nur zwischen zwei durch Pause getrennten Abschnitten vor, z. B.:

Verdelot.
Vita della mia vita.

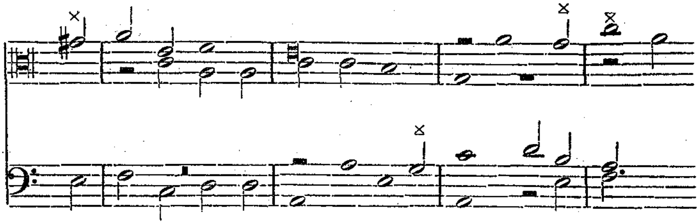


Dagegen wagt Merulo die verminderte Quarte weder als totes Intervall zu setzen, noch in den bei der Kadenz häufigen Fällen, wo eine Stimme vom Subsemitonium in die kleine Terz des Schlußtons springt; im Einklang mit den Forderungen Zarlino's, im Widerspruch zu Vicentino. Vgl. Tucher a. a. O. 1873, S. 66f.:
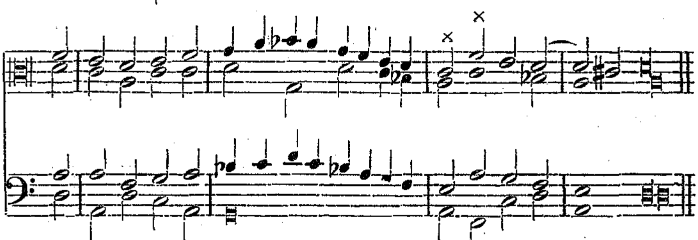
Verdelot. *Non vi fidate*
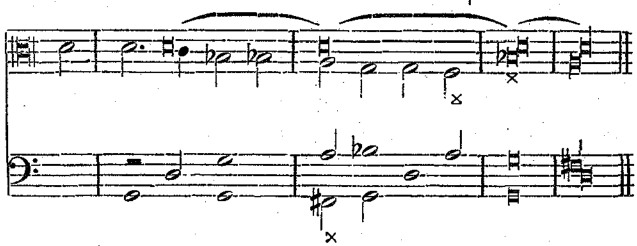


Verdelot. *Gran dolor di mia vita.*
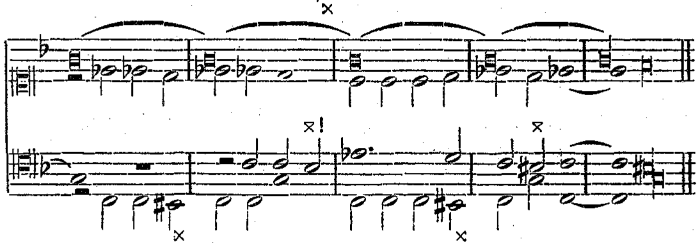


Verdelot. *Afflitti spirti miei.*



Verdelot. *Ne per gratia gia mai.*
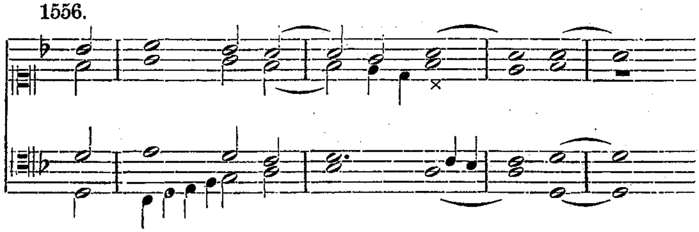


Verdelot. *Ogn'hor per voi sospiro.*
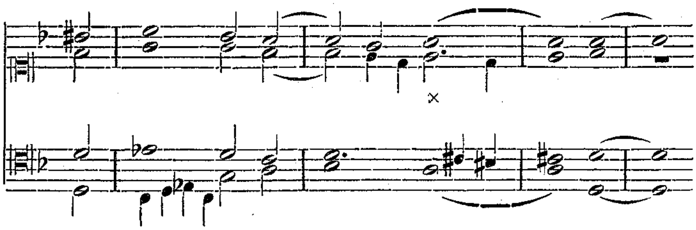


Die gleiche Ängstlichkeit spricht sich aus in der Vermeidung übermäßiger und verminderter Intervalle im Zusammenklang. Die beiden folgenden Zitate sind charakteristisch für viele Stellen: Merulo ändert eine Stimme, um bei der Erhöhung einer andern einen ungewöhnlichen Zusammenklang zu vermeiden; oder erhöht nicht, um sich die Änderung zu ersparen:

1556.
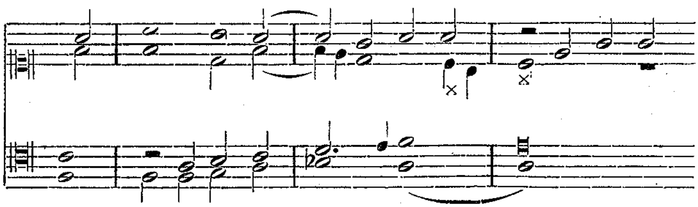
Verdelot.
I vostri acuti dardi.



(Merulo:)
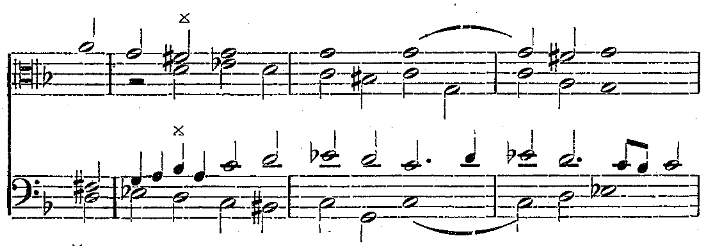


Verdelot.
Divini occhi sereni.
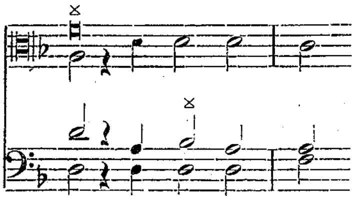


Was sich an ungewöhnlichen Intervallen dennoch als celeritas findet, scheint wie aus Versehen gesetzt oder stehen geblieben. Ich stelle jedem Beispiel sein Gegenbeispiel an die Seite.

1. Übermäßige Quinte. In diesem Zitat findet sich beides einträchtig bei einander; Merulo läßt im ersten Takt *fis* gegen *b* durchgehen, wagt aber drei Takte später nicht das *f'* des Canto zu erhöhen — in Scotto's Ausgabe 1540 steht ausdrücklich ♯ dabei! (bei Gardano freilich schon nicht mehr).
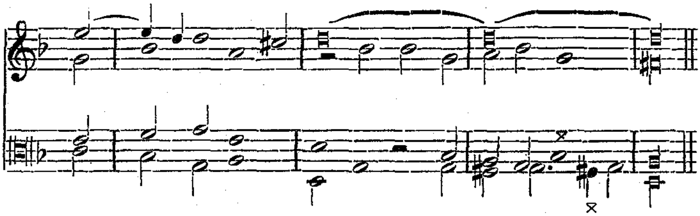
Verdelot.
Si liet' e grata morte.
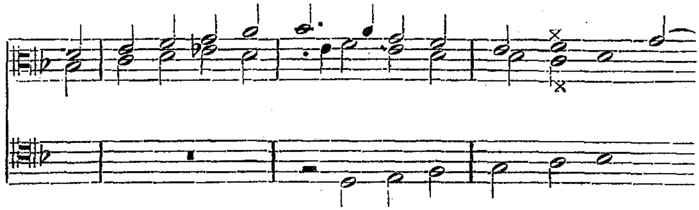




2. Verminderte Quarte. Die beiden Beispiele lassen sich allerdings nicht vergleichen; da es sich beim zweiten, so nötig der Verlauf der Modulation das *cis* machte, um keine unschuldige celeritas handelt.

Willaert. *Amor mi fa morire.*
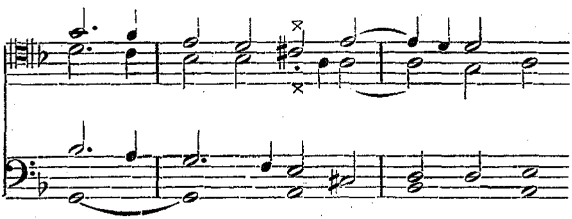


C. Festa. *Amanti il servir vostro.*
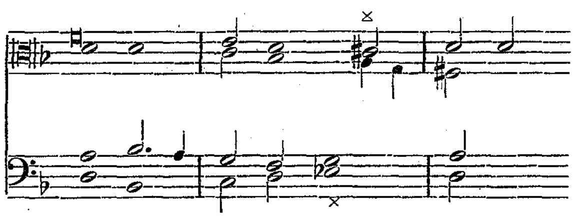


3. Die übermäßige Sekunde erscheint im Verlauf eines Vorhalts:

Verdelot. *Si liet' e grata morte.*
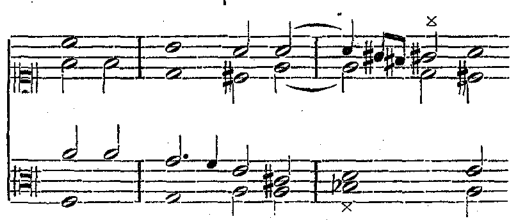


4. Die übermäßige Sexte findet sich nur zweimal in der ganzen Ausgabe, durch Zusammentreffen des Subsemitoniums und Suprasemitoniums in der Kadenz:
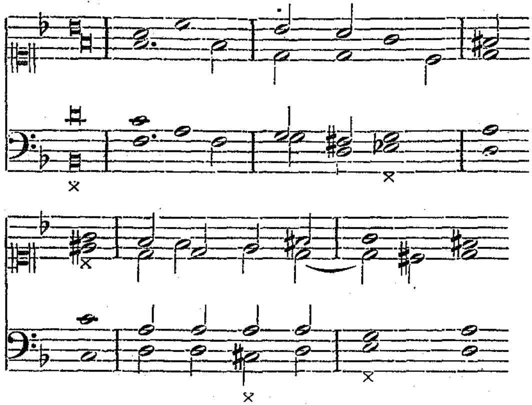
Verdelot. *Madonna io sol vorrei.*



Verdelot. *Leggiadre rime.*
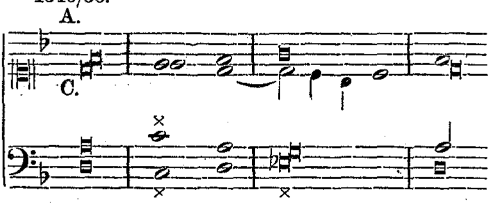


Beide Male mögen Versehen vorliegen, die leicht erklärlich sind bei der Annahme, die sich bei der Prüfung von Merulo's Ausgabe aufdrängt, daß der Meister nur wenige der Madrigale in Partitur gesetzt und sich im übrigen auf seine Routine verlassen hat. Der Unterschied in der Behandlung der ersten Stücke und der übrigen des Buches ist gar nicht zu verkennen; und unter den letzteren wieder hat sich Merulo den Stücken des Willaert gegenüber besondere Zurückhaltung auferlegt. — Trifft unsere Annahme eines Versehens zu, so hat nach dem Maßstab, den uns Merulo selbst an die Hand gibt, in beiden Fällen das Subsemitonium wegzufallen. Er wählt die phrygische Kadenz mit dem Suprasemitonium nur, wenn der Gang des Basses die Erniedrigung der Sekunde vor dem Schlußton, wie hier, gebieterisch fordert. Man vergleiche zwei kurz aufeinander folgende Stellen aus dem gleichen Madrigal, Verdelot's »*Madonna per voi ardo*«:

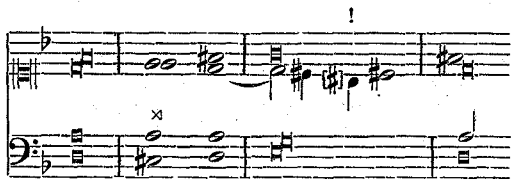


Die letzte Stelle hat Merulo allerdings stark verändert; bei Gardano war sicherlich die phrygische Kadenz beabsichtigt, wie zum Beispiel in Co. Festa's Madrigal »*Amanti il servir vostro*«:

1540/56.
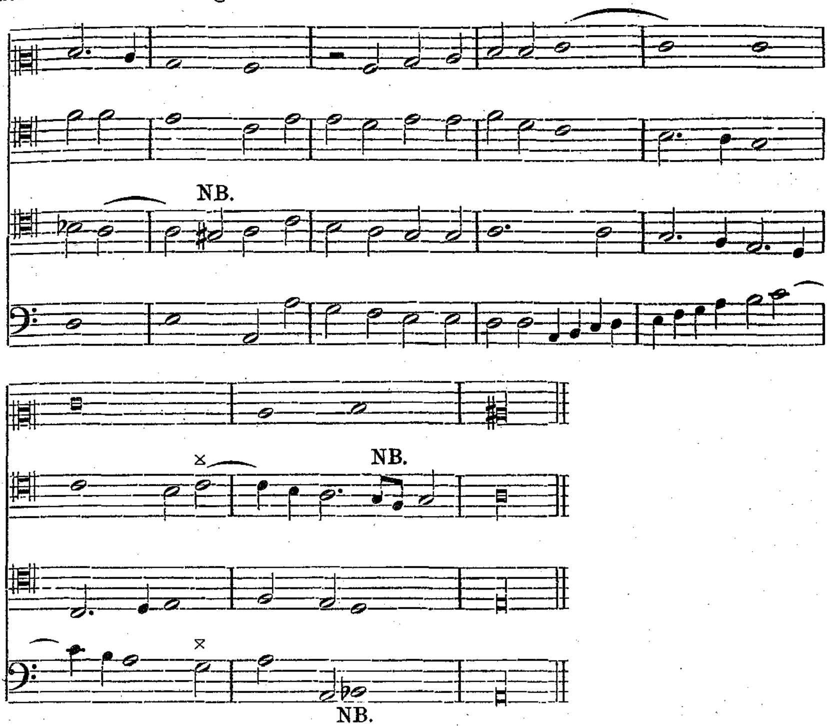


(Merulo:)
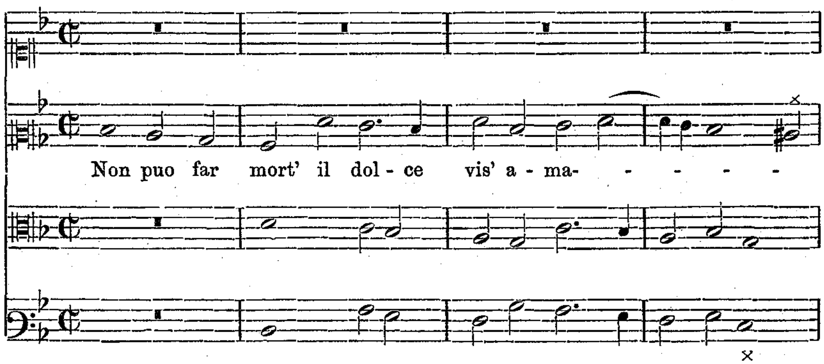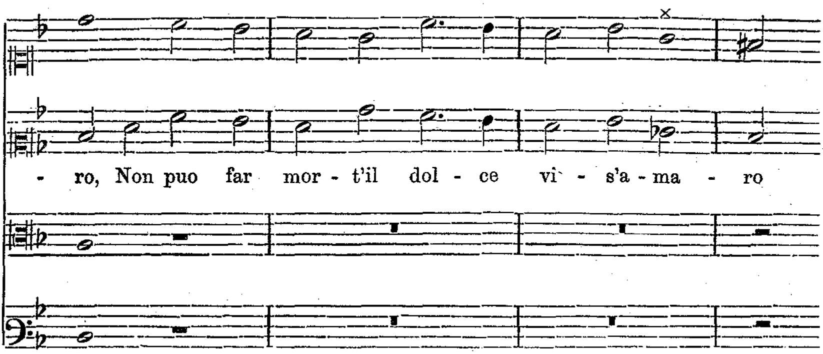


Daraus geht die Abneigung Merulo's gegen die phrygische Kadenz wohl genügend hervor, und doch findet sich eine Sonderbarkeit wie die folgende Stelle,

wo die Scheu vor einer verminderten Quarte *gis—c* den natürlichen Verlauf der Modulation völlig alteriert hat:



Die Rücksicht auf die Wahrung des reinen Charakters der Tonart spielt bei Merulo bei der Erledigung solcher Zweifelsfälle keine Rolle; es ist vielmehr jene schon erwähnte Achtung vor den durch die Vorzeichnung gegebenen Tonverhältnissen, die ich das Gesetz der Trägheit nennen möchte. Das Madrigal »*Non puo far morte*« von Verdelot steht in der um zwei Unterquinten oder Oberquarten transponierten phrygischen Tonart; man sehe nun, wie Merulo es interpretiert:
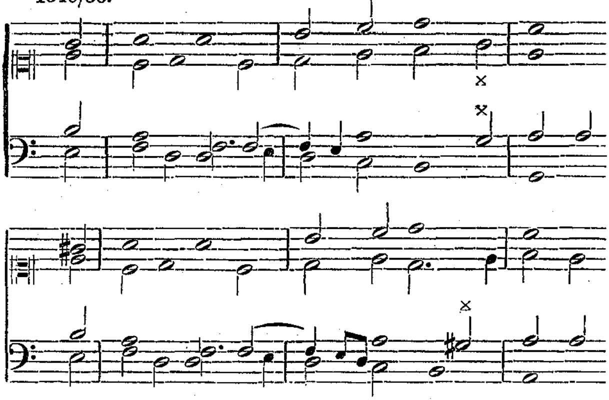




Von rechtswegen müßte das Stück als Vorzeichnung zwei ♭, *b* und *es* tragen; das *cis* im vierten Takte entspricht dem im Phrygischen verpönten *dis*. Merulo hat also eine falsche Modulation gemacht; daß er keine Tonmalerei auf »amaro« beabsichtigt hat, beweist der achte Takt, wo Merulo dem vierten selber widerspricht! Man wird mit dieser einen Stelle die Behauptung stützen können, daß das Gefühl für die Reinheit der Tonarten bei den größten Meistern schon der Mitte des 16. Jahrhunderts im Schwinden war.

Das Subsemitonium bei den Schlüssen setzt Merulo regelmäßig; in einem kleinen Dutzend von Fällen ist es nur aus Versehen weggeblieben. Wird »die kadenzierende Stimme durch eine dritte Stimme verhindert, den vorgeschriebenen halben Ton zu durchschreiten« (Tucher, a. a. O. 1872. S. 431), so ändert Merulo kurzerhand, z. B.:

1540/56.
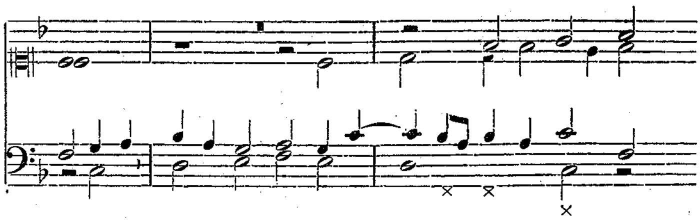
Verdelot. *Se mai provasti.*

(Merulo:)
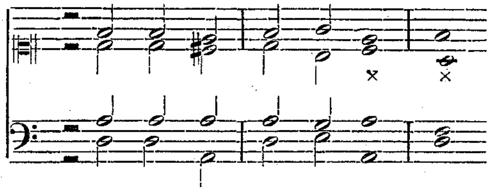


Bei den durch ein Melisma verzierten Kadenzen findet sich nun etwas ebenso Merkwürdiges, wie es die Nichterhöhung des in die kleine Terz des Schlußtons springenden Subsemitoniums ist. Man trifft da manchmal die Altertümlichkeit, daß die kadenzierende Stimme aus der Unterterz in den Schlußton springt; in diesem Falle, sowie in dem, daß sie von der Untersekunde in die Quinte des Schlußtons springt, hat Merulo quasi das Bestehen einer Kadenz nicht anerkannt, und erhöht das Subsemitonium nicht, wenn er nicht überhaupt die Kadenz ändert!

Verdelot.
Per alti monti.

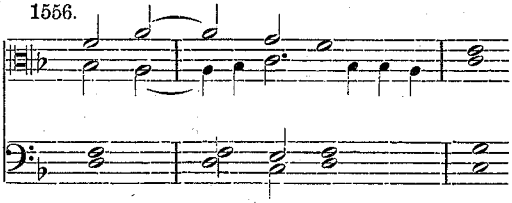


Verdelot.
Divini occhi sereni.
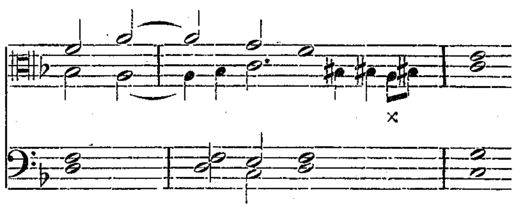


1556.

Willaert.
Cosi vincet' in terra.



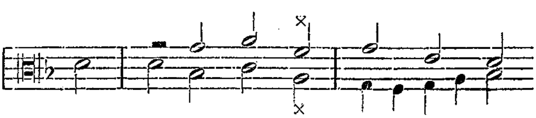
(Merulo:)



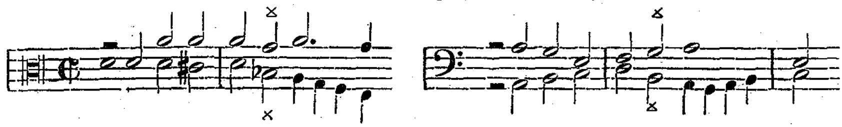
Wir gehen über zu Merulo's Stellung zu den Regeln, die auf »Erzeugung besseren Wohlklangs und fließender Stimmführung abzielen. Sie lassen sich zusammenfassen in die Vorschrift Zarlino's, beim Fortschreiten von der unvollkommenen zur vollkommenen Konsonanz (vom schlechten zum guten Taktteil) eine Stimme den großen Halbtonschritt ausführen zu lassen. Sie ist von Merulo in der Mehrzahl der Fälle befolgt.

Die kleine Sexte vor der Oktave ist meist zur großen gemacht, durch Erhöhung des oberen oder Erniedrigung des unteren Tons. Aber man stößt nicht selten auf derartige Ausnahmen:

Verdelot.
Non vi fidate.
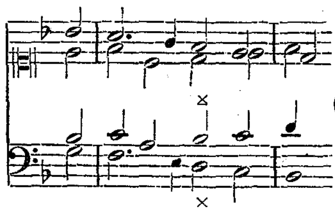


Zwei Stellen aus dem gleichen Madrigal, »*Piove da gli occhi*« von Verdelot:
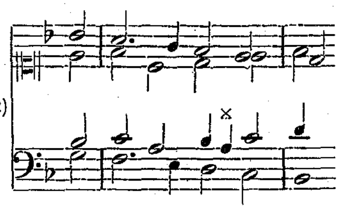


Auf dem guten Taktteil erhöht er die Sexte niemals; um den Sänger hier ja von der Erhöhung abzuhalten, trifft er eine charakteristische Änderung:

Verdelot. *Con lagrim'e sospir.*
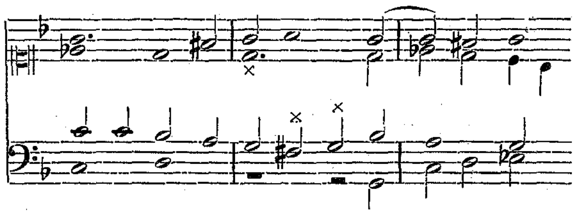


(M.:)
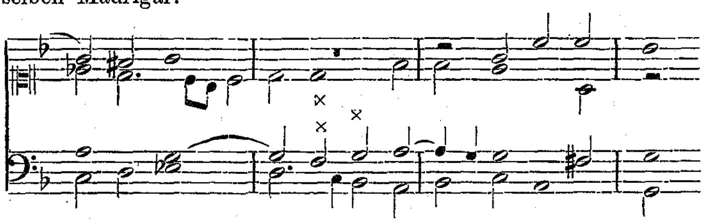


Die Sexte vor der liegenbleibenden Quinte ist meistens aus der großen zur kleinen gemacht, seltener ist es unterblieben:

Willaert. *Cosi vincet' in terra.*

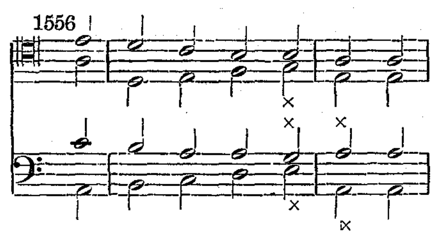


dagegen im selben Madrigal:

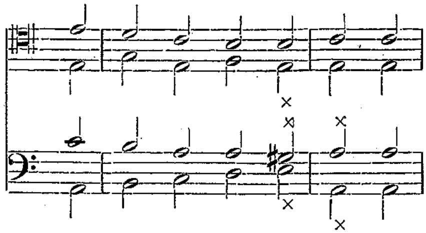


Ebenso verhält es sich mit der Erhöhung, bzw. Erniedrigung der kleinen Terz vor der Oktave zur großen; Merulo ändert einige Male den Gang einer Stimme, um der Regel genügen zu können:

Verdelot. *Con l'angelico riso.*

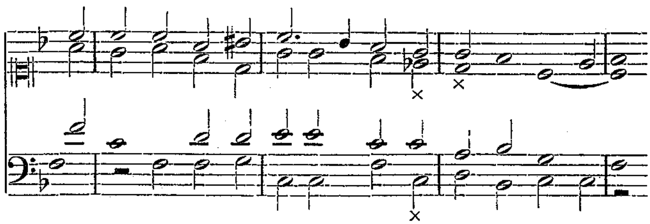


(Merulo:)
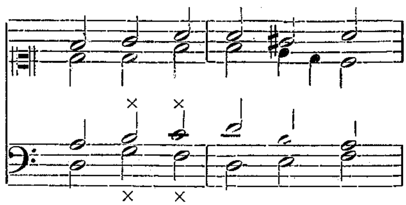


Daß die Terz vor dem Einklang, die Dezime vor der Oktave klein sein müsse, ist desgleichen fast in allen Fällen anerkannt:

Verdelot.
Liet' e madonna.
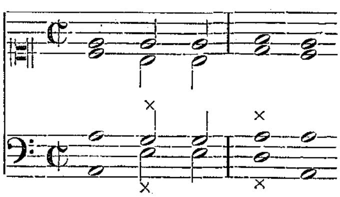


Dagegen ist die große Terz, die in Gegenbewegung zur Quinte fortschreitet, wodurch das *mi contra fa* entsteht, in den seltensten Fällen zur kleinen gemacht, was keinen Kenner der alten Vokalliteratur verwundern wird:

Verdelot.
Vita della mia vita.
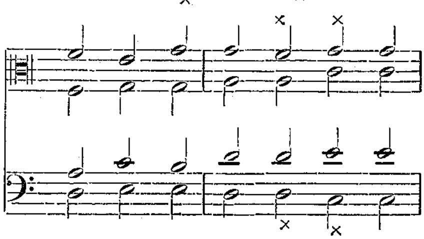


Jenes Gesetz der Trägheit waltet aber zum Beweis, daß Merulo die Regel doch respektiert hat, darin, daß er sich der Erhöhung der Terz vor der Quinte in analogen Fällen enthält:

Willaert [Barre?]
Oime 'l bel viso.
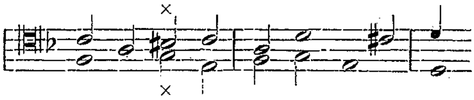


Verdelot.
Se voi porgesti.
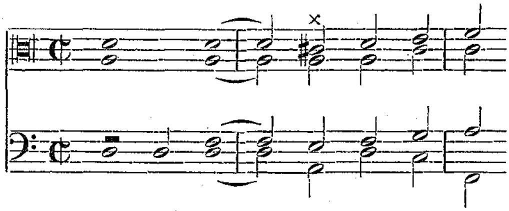


Die übrigen Regeln über die Folge von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen haben Merulo so wenig wie einem andern Tonsetzer seiner Zeit Kopfzerbrechen gemacht; nur ab und zu erinnert er sich ihrer, z. B. wenn er die kleine Terz vor der kleinen Sexte erhöht:

Willaert.
Amor mi fa morire.
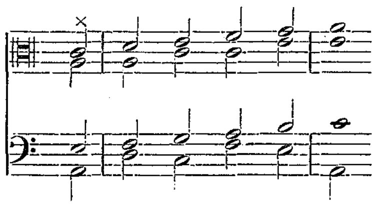


In der ersten Ausgabe der Madrigale Verdelot's von 1537 findet sich in der dorischen und äolischen Tonart, sowie deren Plagaltonarten und Transpositionen nicht selten die Erhöhung des Leittons und die Anwendung der Dur- statt der Mollquarte — die Erhöhung der Mollterz zur Durterz war ja in den Schlußakkorden Vorschrift — durch da und dort auftauchende ♯ angedeutet. Bei Gardano 1556 sind diese Zeilen bis auf wenige verschwunden. Waren diese Erhöhungen ungebräuchlich oder so selbstverständlich geworden, daß man ihrer Andeutung nicht mehr bedurfte? Merulo's Praxis gibt uns auch darauf keine ganz eindeutige Antwort. Sehr häufig erhöht er, ohne daß eine der älteren Ausgaben ihm einen Anlaß bietet; sehr oft aber ignoriert er auch die Forderungen seiner Vorlagen ohne bestimmt erkennbaren Grund: man ist in solchen Fällen manchmal versucht, an tonmalerische Absichten zu denken. Man kann soviel sagen: Merulo ersetzt die Moll- durch die Durquarte in äolisch immer, wenn es die (diatonisch aufsteigende) Bewegung der Stimme irgend zuläßt; in dorisch im Bereich der Schlußfälle, wobei er diesen Bereich bald weiter, bald enger zieht. In imitatorisch belebten Stücken ist er zurückhaltender als in homophonen. Den Sprung *g* ♯*h* oder *d* ♯*f* innerhalb eines Motivs gefunden zu haben, entsinne ich mich nicht; zwischen zwei Absätzen kommt er vor. Niemals wird natürlich durch diese Erhöhungen dorisch zu jonisch nach *d* transponiert, oder äolisch zu jonisch nach *a* versetzt, da doch in beiden Fällen die kleine Sexte bestehen bleibt. In der Anwendung des Leittons scheint mir Merulo völlig willkürlich zu verfahren:

Verdelot.
Con l'angelico riso.
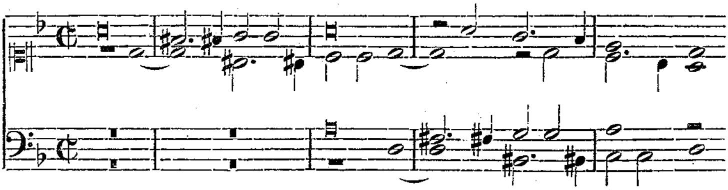


Dagegen das in anderm Zusammenhang schon erwähnte Beispiel:

Verdelot.
Ne per gratia giamai.
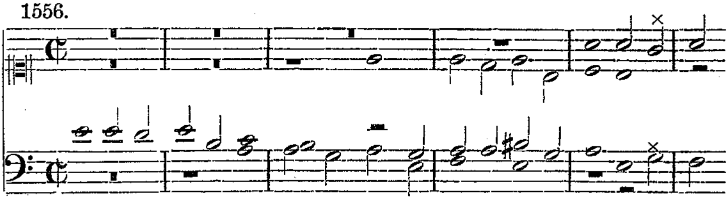


Sehr oft scheint er über die Absichten der alten Ausgaben weit hinauszugehen; und nicht selten läßt sich erweisen, daß er ihnen Gewalt antut:

[Verdelot] *Trist' Amarilli.*
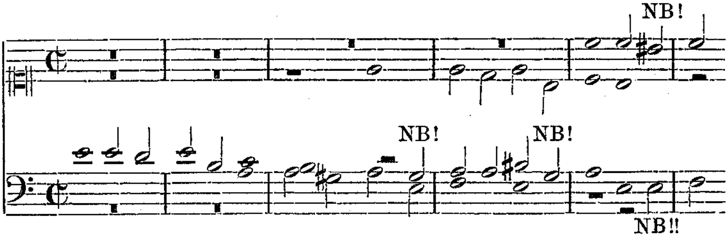


1556.

Verdelot. *Gran dolor di mia vita.*



(Merulo:)
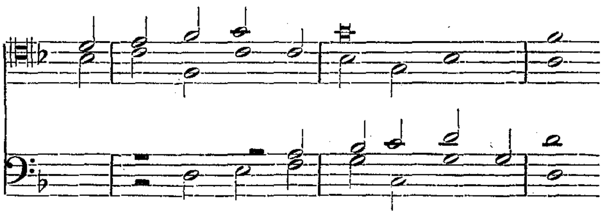


Bei dem zweiten Beispiel macht das *g* im Baß des 5. Taktes klar, daß V. die ganze Stelle ohne Erhöhung dachte. Merulo muß den Baß ändern, um im Canto den Halbtonschritt ausführen zu können: im 3. Takt aber unterläßt er die Erhöhung des *g* zu *gis*, und im 4. Takt wagt er den Terzsprung *h gis* nicht zu verlangen! Wer Gelegenheit hätte, Merulo's Druck der Lauten-Intavolatur gegenüber zu stellen, die Adrian Willaert von den meisten Verdelot'schen Madrigalen des ersten und zweiten Buches 1536 besorgt hat, könnte entscheiden, wie weit die Gepflogenheiten der beiden Perioden von 1536 und 1566 hierin auseinandergehen oder zusammentreffen. Von Willaert läßt sich ja annehmen, daß er seine Aufgabe verständig und sorgfältig gelöst hat. Im allgemeinen sind die Lautentabulaturen dieser Zeit handwerksmäßig und flüchtig hergestellt und gehen selten hinaus über die Ergänzung des Subsemitoniums bei den Kadenzen; man darf ihren Wert für die Lösung der Akzidentalen-Frage daher nicht überschätzen. Ich kann mit Merulo's Ausgabe nur das eine Stück vergleichen, das W. Tappert jüngst herausgegeben hat[1]). Es ist das in lydisch-transponierter Tonart stehende Madrigal Verdelot's »*Con lagrim' e sospir*«, bei dem Merulo eben nicht viel Anlaß hatte zu Erhöhung des Leittons und der Terz. Mehr aber hat er doch getan als Willaert, der nur das Subsemitonium erhöht. Im 3. Takt ist der Leitton, im 11. die Sexte vor der Oktave im Sopran erhöht; und

1) Sang und Klang aus alter Zeit. Berlin 1906. S. 18 f.
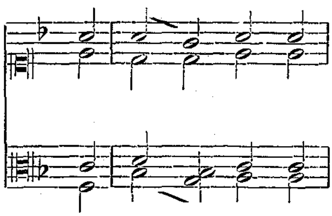
im 14. und 15. Takt macht er nach der Ausweichung in die dorische Tonart deren kleine Terz mit ausgezeichneter Wirkung zur großen. Um von dem Umfang dieser Veränderungen einen Begriff zu geben, ist im Anhang eines der Verdelot'schen Madrigale vollständig abgedruckt; wo in den Anmerkungen nicht das Gegenteil bemerkt ist, stammen alle Versetzungszeichen von Merulo.

Der zweite Teil unserer Aufgabe betrifft die Veränderungen, die Merulo an dem Tonsatz Verdelot's vornehmen zu müssen glaubte; er hat weniger praktisches Interesse und sei so kurz als möglich behandelt. Wie wir aus seiner Vorrede wissen, hat er an verschiedenen Stellen Quinten und Oktaven getilgt; es sind deren aber doch in großer Anzahl stehen geblieben, und nicht bloß solche, die Stimmenkreuzung tolerabel macht. (Ein Beispiel von durch Stimmenkreuzung verdeckten Quinten auf S. 237 »*Non puo far morte*« im 3. Takt). Man sehe folgende üblen Stellen, die Merulo alle hingehen läßt:
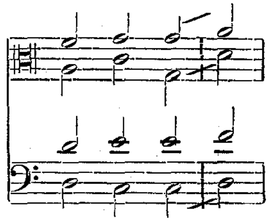
Verdelot. *Se dimostravi a pieno.*



Verdelot. *Fedel e bel cagnuolo.*



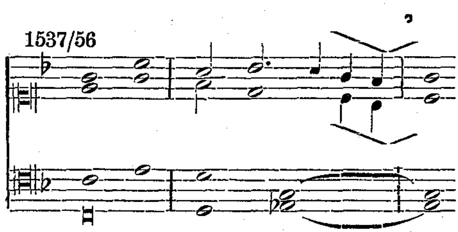
Verdelot. *Con l'angelico riso.*
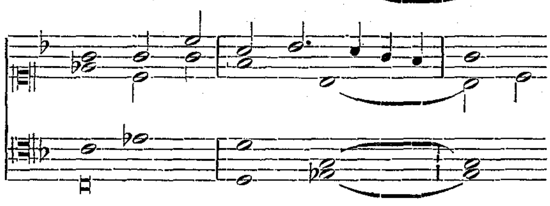


Dagegen:

1537/56

Verdelot. *Jo son talvolta donna.*
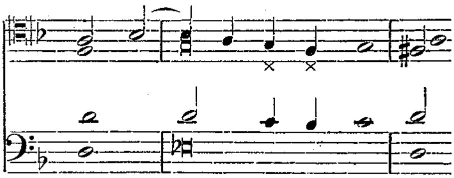


(Merulo:)



Wie diese als Melisma auftretenden Quintenfolgen, so sind auch die melismatischen Quartenfolgen in der Kadenz, die Zarlino freigibt, dem Merulo unleidlich; er hat sie fast alle mit guter Wirkung beseitigt: ein Wink nicht für die Herausgabe, aber für die Aufführung von Vokalwerken des Cinquecento! Stellen wie die folgende sind sehr selten:

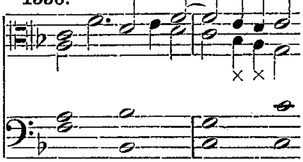
Verdelot.
Quando madonna.
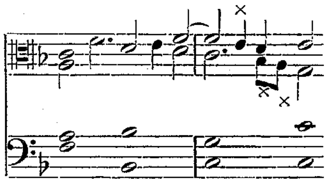


und die folgende Änderung typisch:

1556.

Verdelot.
Amor tante virtuti.



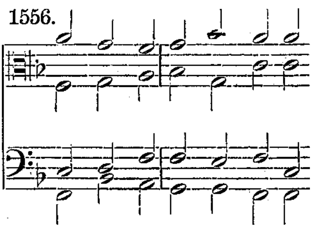
(Merulo:)
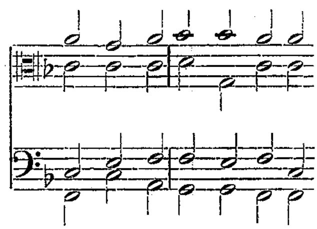


Wohl der gleichen Abneigung gegen Quartenfolgen entspringt die fast regelmäßige Verwandlung des bei Verdelot häufigen Vorhalts $^{7\ 6}_{4\ 3}$ in $^{7\ 6}_{3\ -}$, vielleicht aber auch dem Bestreben, den Satz so durchsichtig-klangreich wie möglich zu machen. Zu den »Bereicherungen des Kontrapunktes« gehört es, wenn Merulo stumpfklingende Sexten über dem Grundton in Quinten verwandelt; und zwar so häufig, daß manches Stück allein dadurch zwar an Fluß verliert, aber auch an Farbe und Vollklang gewinnt.

1556.

Verdelot.
Con soave parlar.
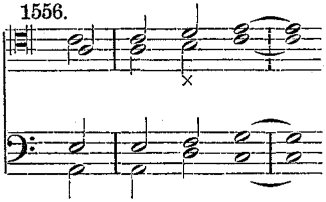


(Merulo:)
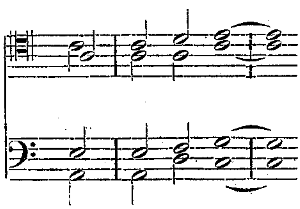


1556.

Verdelot.
Ne per gratia.



(Merulo:)

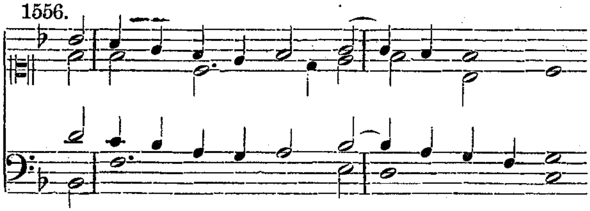


Eben damit hängt auch zusammen, wenn Merulo im homophonen Satz zugunsten volleren Klangs eine Stimme ändert, etwa statt einer Oktaven-
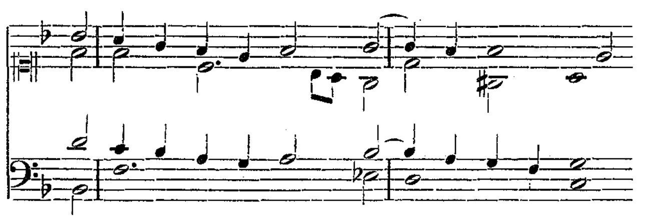
verdoppelung die Terz oder Quinte in den Akkord einfügt; statt der Terzverdoppelung die Quinte: es sind trotzdem noch genug horrible Zusammenklänge ohne Terz stehen geblieben. Seine Empfindlichkeit gegen Härten ist groß; er hat viele mit ausgezeichneter Wirkung ausgemerzt:

1556.
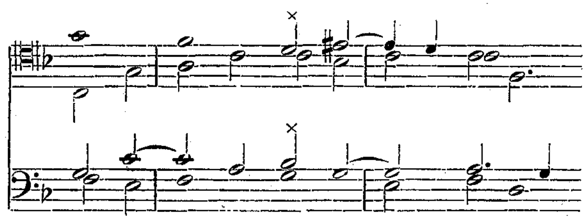
Co. Festa. *Dur' e'l partito.*
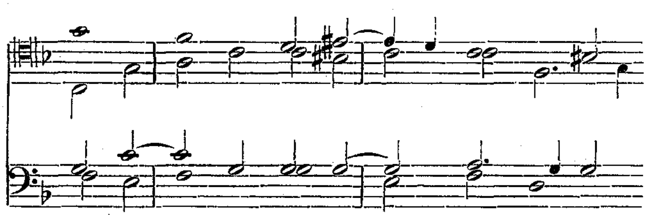


(Merulo:)



Verdelot. *Se dimostravi a pieno.*
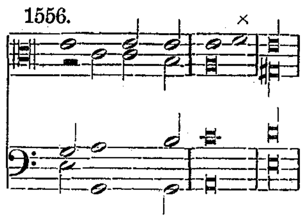


(Merulo:)
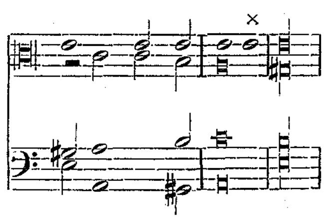


Die Kehrseite dieser Empfindlichkeit ist es aber, daß Merulo auch viele Kühnheiten in der Harmonik Verdelot's beseitigt hat; besonders charakteristisch ist sein Streben nach Typisierung der Kadenz:

1556.

Jachet. *Vostre dolci parole.*
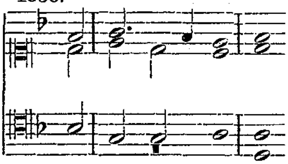


(Merulo:)
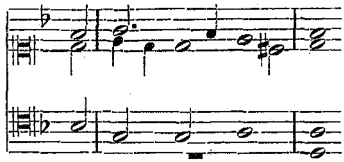


Sind diese, die Stimmführung Verdelot's immerhin alterierenden Veränderungen noch unschuldig, so hat sich Merulo aber auch nicht besonnen, Imitationen in dem gleichen Bestreben nach Vollklang zu zerstören. Man trifft zwar auf manche den Tonsatz belebende Änderung oder neue Imitation:

1556.
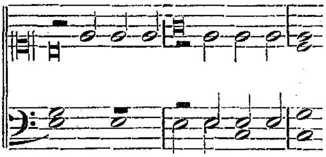
Verdelot. *Trist' Amarilli.*
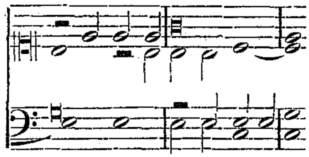


(Merulo:)



Jachet. *Vostre dolci parole.*
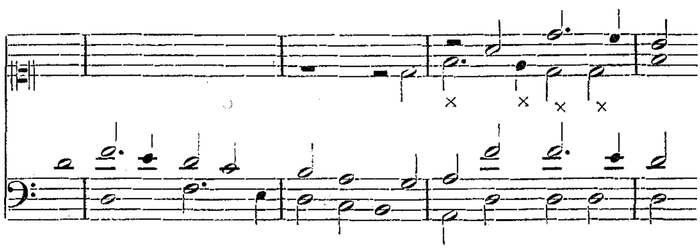


(Merulo:)
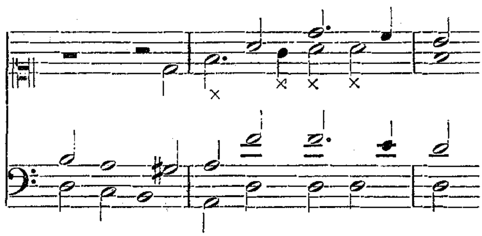


Dagegen sehe man die folgenden Stellen:
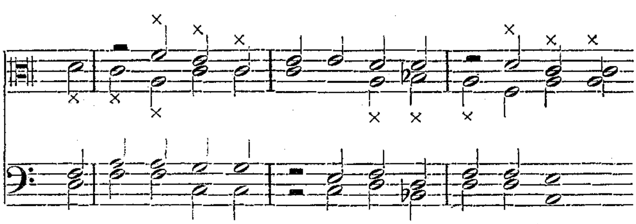
Verdelot. *La bella donna.*
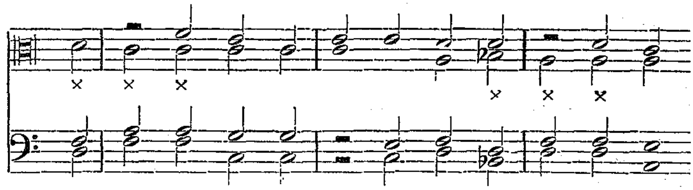


(Merulo:)
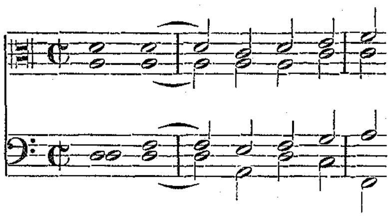
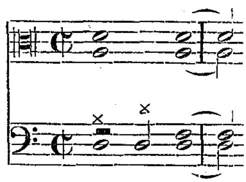


Verdelot. *Gloriar mi poss'io.*
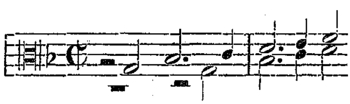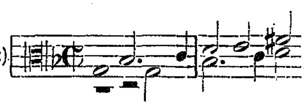


(Merulo:) 

In solchen Zügen zeigt sich der Gegensatz des Italieners und Niederländers und der schnelle Wandel der Musikauffassung innerhalb von dreißig Jahren; und doch wäre es verfehlt, aus dieser Aufopferung der Folgerichtigkeit des Stimmengewebes zugunsten der Klangwirkung auf ein Verständnis Merulo's für Modulation, Akkordverbindung im heutigen Sinne zu schließen. Die angeführten unleidlichen Querstände; die Verstocktheit gegen die Erkenntnis, daß eine Stimme für eine andere einspringend ein ungewöhnliches Intervall rechtfertigen könne, wie sie sich bei den Kadenzen gezeigt hat, beweist aufs deutlichste, daß ihm die einwandfreie Führung der einzelnen Stimme höher stand als die Einheit des Ganzen. Eine ähnliche Mischung von fortschrittlicher und reaktionärer Praxis liegt in folgendem Zug. Merulo liebt es, bei gleichzeitigem Einsatz mehrerer Stimmen mit einer Brevis oder Semibrevis e i n e Stimme in einen Auftakt zu verwandeln:

Verdelot. *Con l'angelico riso.*  (Merulo:) 
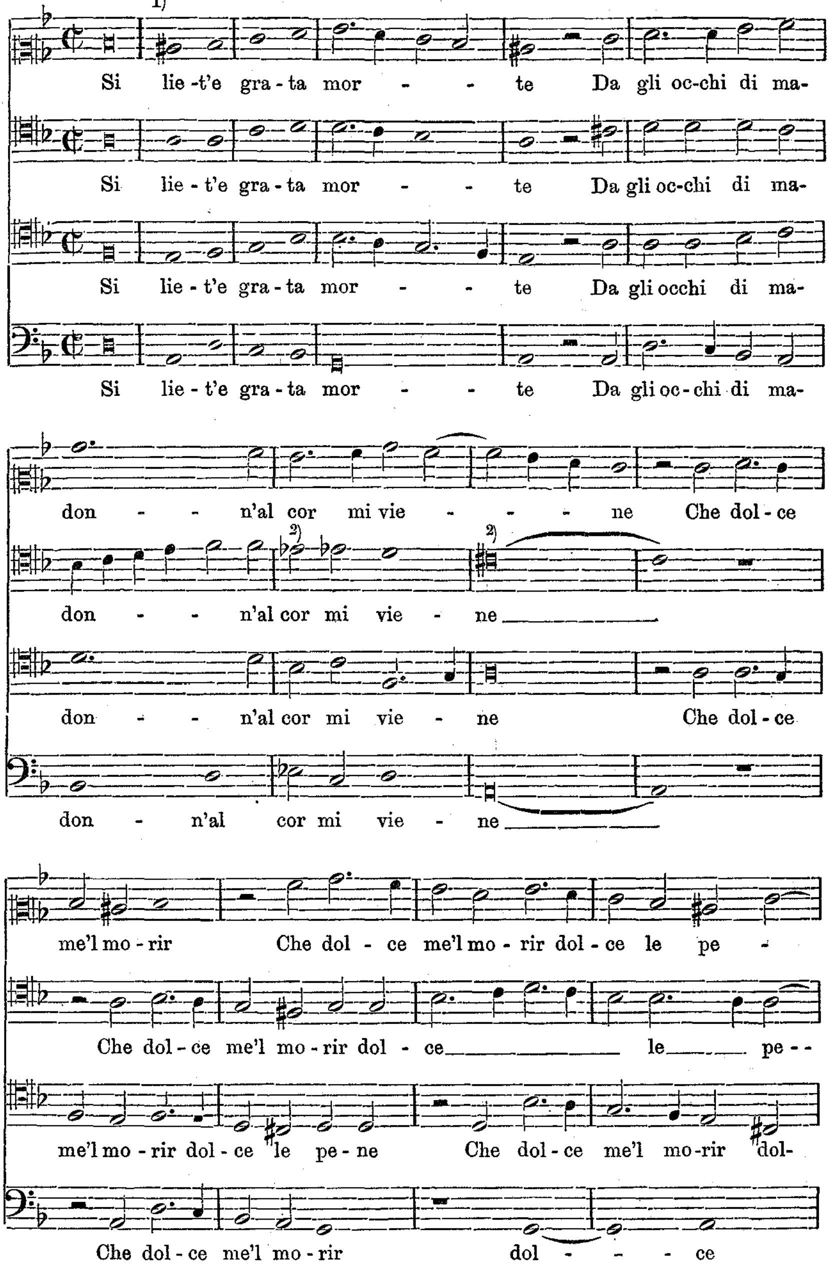
Es ist klar, wieviel an Fluß und Bestimmtheit dadurch der Anfang des Tonstückes gewinnt; um so befremdender ist es, wenn Merulo einen beschwingten Auftakt in den obsoleten Anfang mit vollem Takt verwandelt:

Se del mio amor temete.  (Merulo:) 

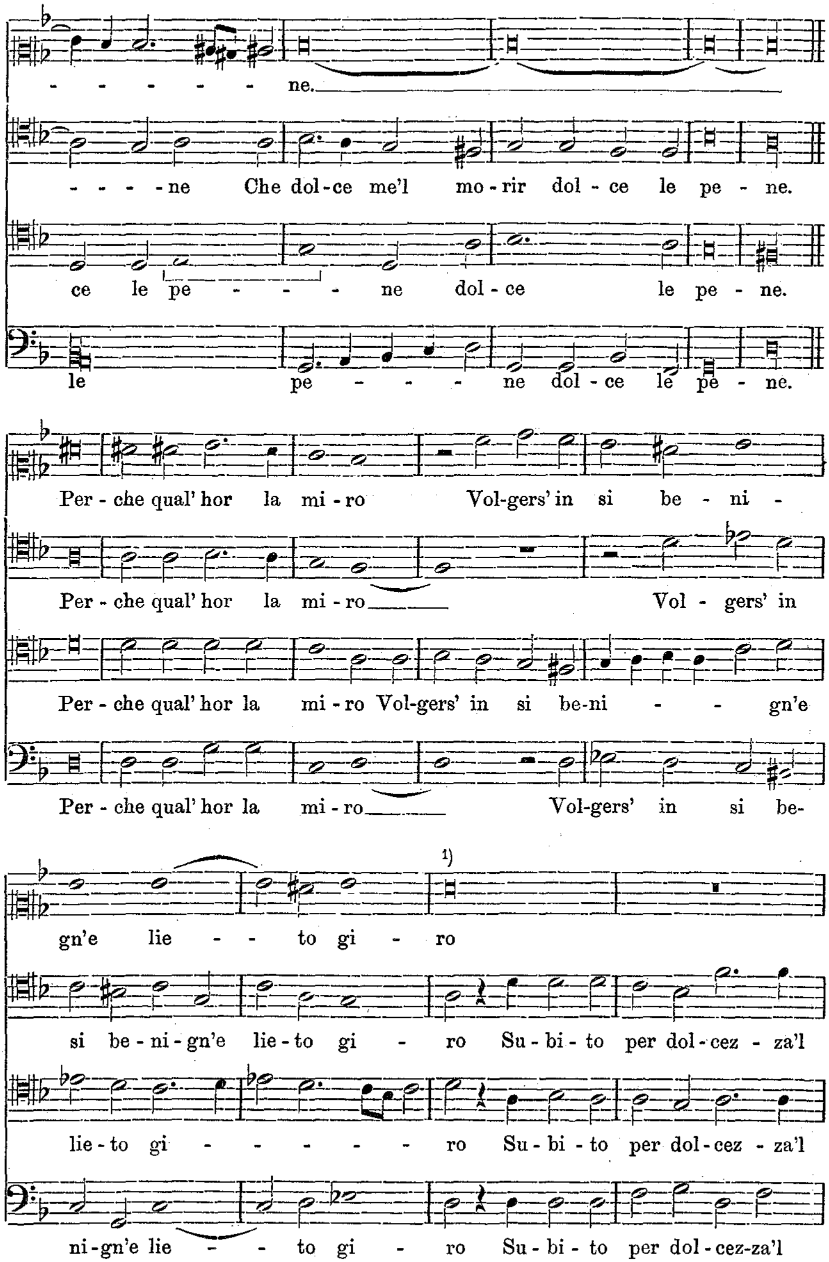
Mit der Aufweisung dieser Inkonsequenzen wollen wir zum Schluß kommen: sie sind typisch für Merulo's Ausgabe und beweisen, daß ihm bei der Emendation der Madrigale des Verdelot die Rücksicht auf ihre altertümliche Eigenart, der »historische Sinn«, das Konzept verdorben hat, und daß ein Kompromiß zwischen dem alten und neuen Stil unmöglich war. Merulo's Ausgabe ist weder maßgebend für die Praxis zur Zeit von 1536 noch für die Zeit von 1566; und es ist eine nachdenkliche Tatsache, daß sie die letzte Auflage geblieben ist. Ihre Prüfung fordert aber doch auf zur Vorsicht bei der Ergänzung der alten Drucke; man wird sich nach wie vor hüten müssen, Anschauungen einer späteren Zeit auf die ältere Musik anzuwenden mit Berufung auf den »gesunden Tonsinn der Alten«. Und so hat uns unsere Untersuchung vielleicht weniger, vielleicht auch mehr gebracht als die Lösung einiger Herausgeberzweifel. In keinem Falle ist die Lösung dieser Zweifel etwas Unwichtiges; denn an die richtige Wahl eines Dur- oder Mollakkordes kann sich die Seele eines Tonwerks hängen.

Anhang.
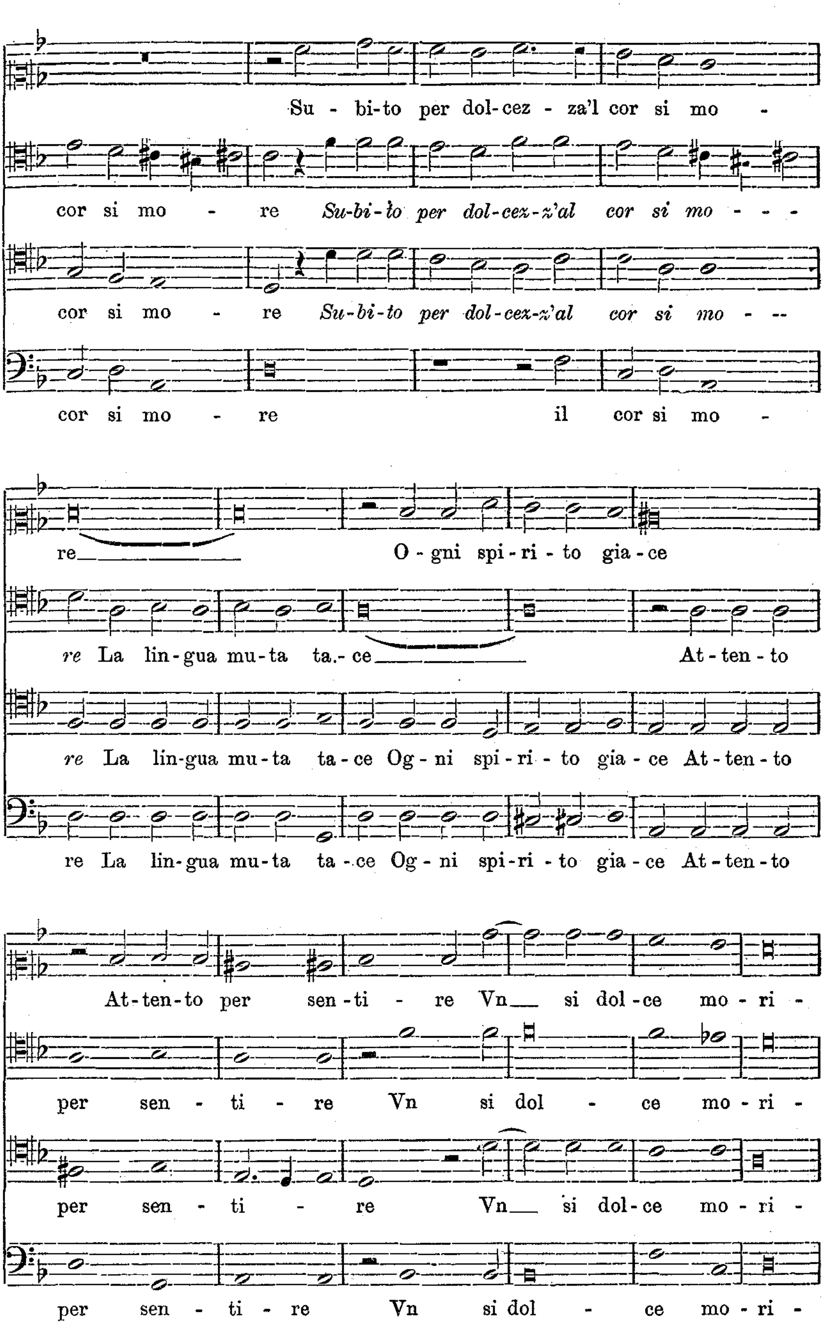
Verdelot.

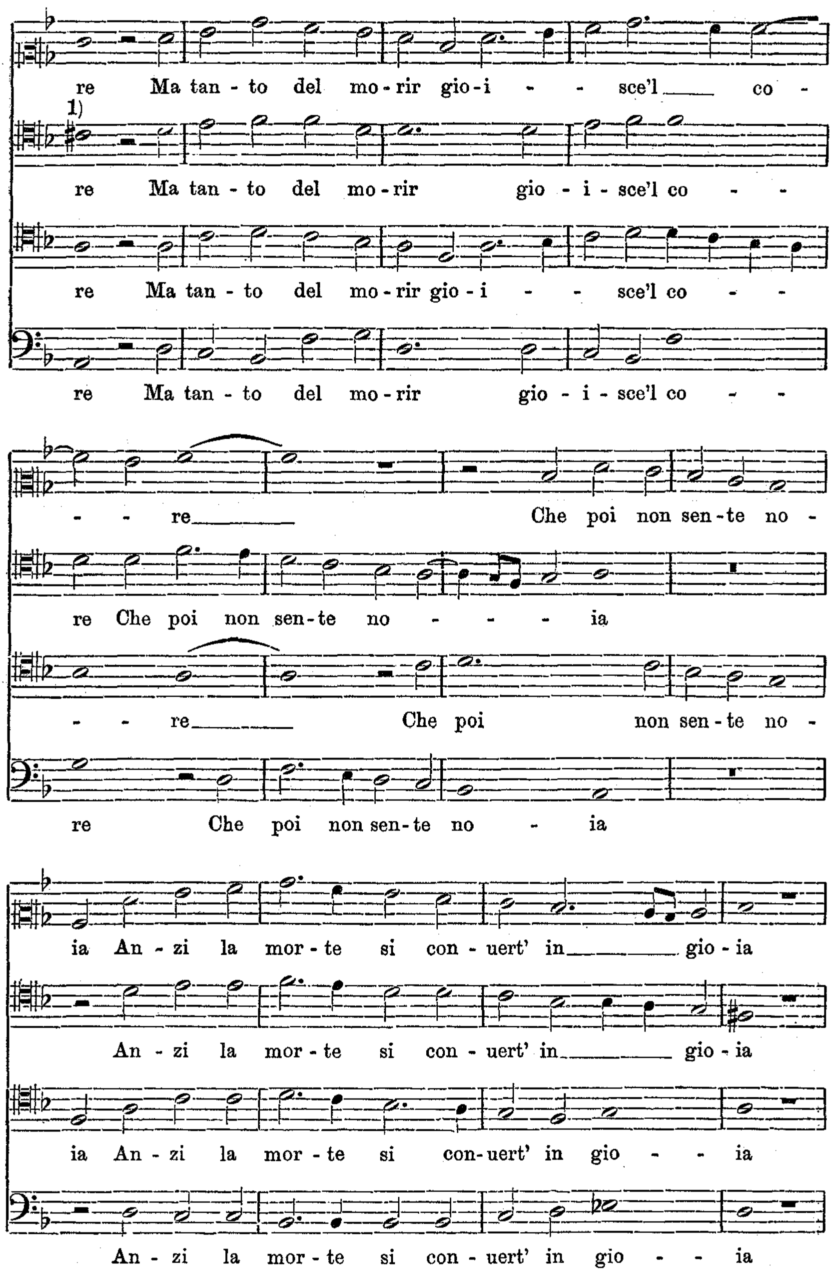


1) 1540. 2) 1540 u. 1556.
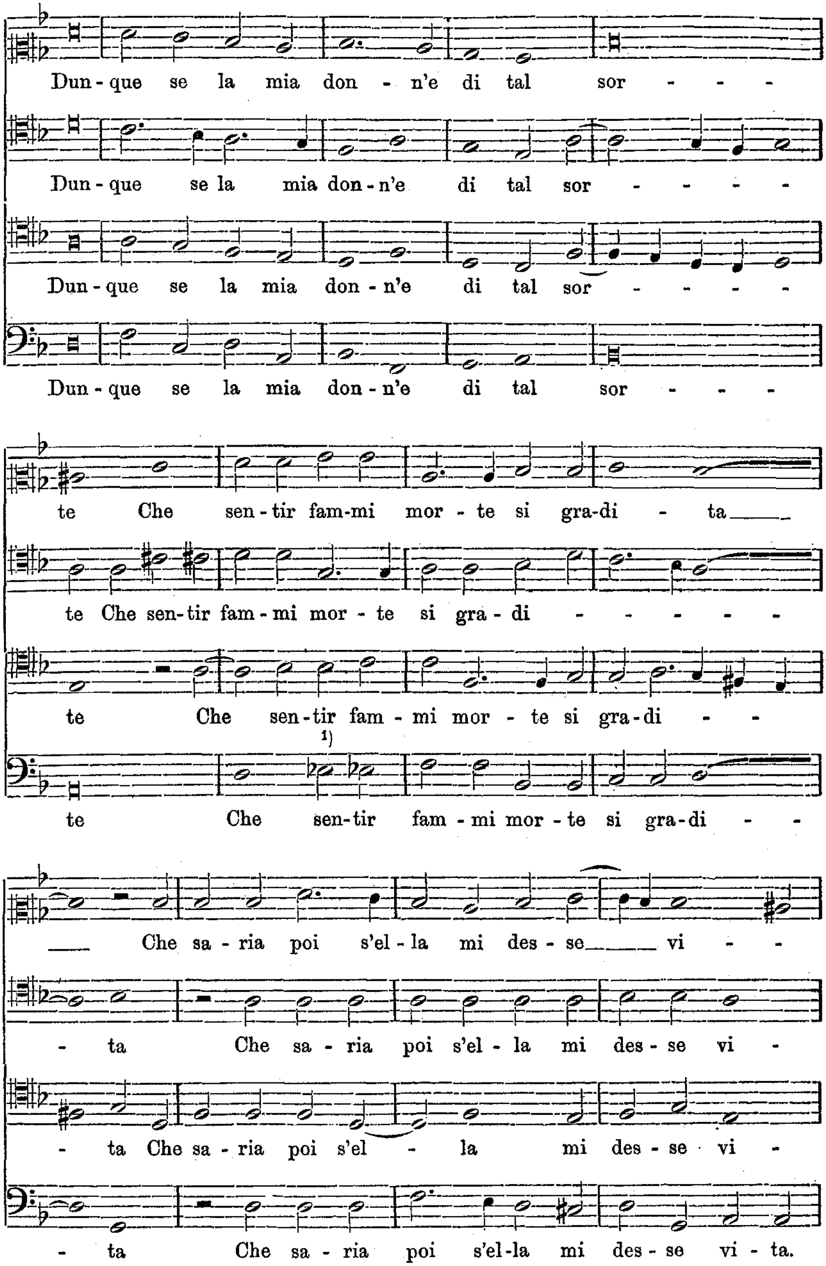

ne.
ne Che dol-ce me'l mo-rir dol-ce le pe-ne.
ce le pe - - - ne dol-ce le pe-ne.
le pe - - - ne dol-ce le pe-ne.
Per-che qual' hor la mi-ro Vol-gers' in si be-ni -
Per-che qual' hor la mi-ro Vol - gers' in
Per-che qual' hor la mi-ro Vol-gers' in si be-ni - - gn'e
Per-che qual' hor la mi-ro Vol-gers' in si be-
1)
gn'e lie - - to gi - ro
si be-ni-gn'e lie-to gi - ro Su-bi-to per dol-cez-za'l
lie-to gi - - - - - - ro Su-bi-to per dol-cez-za'l
ni-gn'e lie - - to gi - ro Su-bi-to per dol-cez-za'l

1) 1540: ♯

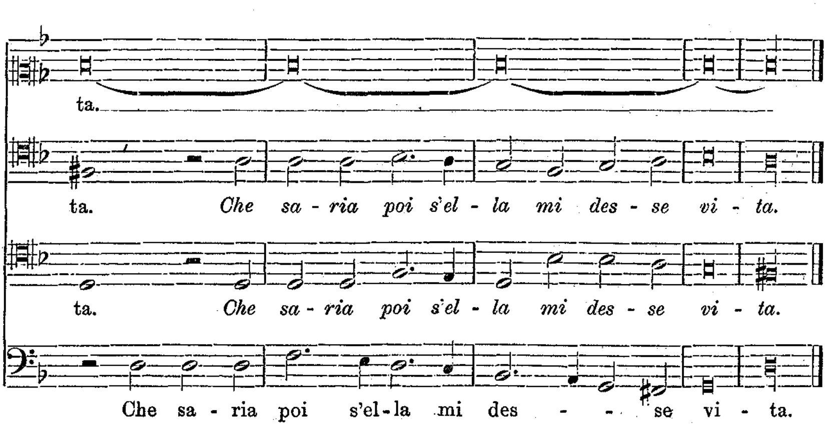

Su - bi-to per dol-cez - za'l cor si mo -
cor si mo - re Su-bi-to per dol-cez-z'al cor si mo - - -
cor si mo - re Su-bi-to per dol-cez-z'al cor si mo - --
cor si mo - re il cor si mo -
re
O - gni spi - ri - to gia - ce
re La lin-gua mu-ta ta.- ce
At - ten - to
re La lin-gua mu-ta ta - ce Og - ni spi - ri - to gia - ce At - ten - to
re La lin-gua mu-ta ta - ce Og - ni spi-ri - to gia - ce At - ten - to
At-ten-to per sen - ti - re Vn si dol - ce mo - ri -
per sen - ti - re Vn si dol - ce mo - ri -
per sen - ti - re Vn si dol-ce mo - ri -
per sen - ti - re Vn si dol - ce mo - ri -


re Ma tan - to del mo - rir gio - i - - sce'l co -
1)
re Ma tan - to del mo - rir gio - i - sce'l co - -
re Ma tan - to del mo - rir gio - i - - sce'l co - -
re Ma tan - to del mo - rir gio - i - sce'l co - -
- - re Che poi non sen - te no -
re Che poi non sen - te no - - - ia
- - re Che poi non sen - te no -
re Che poi non sen - te no - ia
ia An - zi la mor - te si con - uert' in gio - ia
An - zi la mor - te si con - uert' in gio - ia
ia An - zi la mor - te si con - uert' in gio - - ia
An - zi la mor - te si con - uert' in gio - - ia

1) 1540.


Dun - que se la mia don - n'e di tal sor - - - -
Dun - que se la mia don - n'e di tal sor - - - - -
Dun - que se la mia don - n'e di tal sor - - - - -
Dun - que se la mia don - n'e di tal sor - - - -
te Che sen - tir fam-mi mor - te si gra-di - ta
te Che sen-tir fam - mi mor - te si gra - di - - - - - -
te Che sen-tir fam - mi mor - te si gra-di - -
1)
te Che sen-tir fam - mi mor - te si gra-di - -
Che sa - ria poi s'el - la mi des - se vi - -
- ta Che sa - ria poi s'el - la mi des - se vi -
- ta Che sa - ria poi s'el - la mi des - se vi -
- ta Che sa - ria poi s'el-la mi des - se vi - ta.

1) 1540 u. 1556.



«L'Hortus Musarum» de 1552—53 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth.

Par

Henri Quittard.

(Paris.)

La bibliothèque municipale de la ville de Dunkerque possède un recueil de musique de luth du milieu du XVI[e] siècle, très longtemps connu par cet unique exemplaire et dont ni la rareté ni l'intérêt singulier ne paraissent jusqu'ici avoir suffisamment attiré l'attention. A la vérité, dès 1843, de Coussemaker l'avait signalé. Dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord*, il en avait donné une description fort sommaire, se contentant d'énumérer les pièces diverses, anonymes ou non, qui y sont contenues. Mais il s'en était tenu là. Rebuté sans doute par la tablature qui ne lui était point familière, il n'avait pas du tout songé à étudier la musique en elle-même. En 1903, à l'occasion de l'acquisition par la *Commission pour la publication des œuvres des anciens musiciens belges* d'un exemplaire du même ouvrage, notre collègue, M. Alfred Wotquenne, lui consacra une étude assez courte, mais riche en indications bibliographiques précieuses sur les pièces diverses qu'il renferme.

Depuis cette notice, parue dans la *Revue des Bibliothèques et des Archives de Belgique*, ce livre ne fut l'objet d'aucun autre travail. Cependant une

partie du recueil me paraît susceptible d'apporter une utile contribution à notre connaissance de l'art et des habitudes musicales de la Renaissance. Ayant pu, grâce à l'obligeance de la municipalité de Dunkerque, examiner à loisir l'ouvrage, j'estime que les premiers résultats de cette étude présenteront quelque utilité.

Le volume en question est un grand in-4^{0}, en excellent état de conservation, comprenant deux parties distinctes. Le premier tome porte la date de 1552. Le deuxième est d'une année postérieur. Mais tous les deux sont ici réunis, encore sous une reliure du temps.

Voici le titre exact de la première partie.

HORTVS MVSARVM
In qvo tanqvam floscvli
quidam selectissimorum carminum collecti sunt ex optimis quibusque autoribus
Et primo ordine continentur αὐτόματα, quæ Fantasiæ dicuntur.
Deinde cantica quatuor uocum
Post, carmina graviora, quæ Muteta appellantur, eaque quatuor, quinque, ac sex uocum
Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda, hactenus nunquam impressa.
Collectore
Petro Phalesio
. . . .
Lovanii
Apud Petrum Phalesium bibliopolam iuratum
M. D. LII.

La figure gravée d'Apollon, le luth à la main au milieu des neuf Muses jouant de divers instruments de musique, orne le milieu de cette page de titre. Au-dessous la mention du privilège de l'éditeur.

Concessum est Petro Phalesio Cæ. Ma. privilegio ad triennium, ne quis hunc librum imprimat, aut alibi impressum divendat, sub poena viginti quinque florenorum, ut latius patet in literis illi concessis. Signato a Philippo de Lens.

Au verso, l'Index, ou table des divers morceaux contenus dans le livre.

Le texte commence immédiatement après et se poursuit jusqu'à la page 111 (paginée 106 par erreur). Le verso de ce dernier feuillet non chiffré porte, en guise de cul-de-lampe, la figure fort exactement dessinée d'un luth. Au-dessous, dans un cartouche, le nom de l'imprimeur ordinaire de P. Phalèse à cette date.

Lovanii. Sub prælo Regneri Velpij Diestensis, An. M.D.LII[1]).

1) Regnier Velpius, de Diest est le troisième imprimeur employé par Pierre Phalèse qui, n'étant que libraire-juré, devait faire imprimer les livres qu'il éditait. L'*Hortus*

Le titre est donc suffisamment explicite pour ce qui regarde la nature de ces pièces. Fantaisies originales pour l'instrument, transcriptions de chansons à quatre voix et de motets quelquefois plus complexes, pièces pour deux luths, originales ou transcrites, faites pour le concert: c'est le répertoire ordinaire des luthistes en ce temps. Les airs à danser (ceci est à remarquer) en sont exclus, bien que quelques années plus tard ils dussent être appelés à éliminer à peu près complètement tous les autres genres de composition.

Voyons d'abord les fantaisies originales. L'index les désigne ainsi:

Fantasiæ XV quarum autores hi sunt: A. de Rota, Franciscus Mediolanensis, Simon Sentler, Marcus de Laquila, Jacobus Albutius, Petrus Pauli Baroni.

En réalité il se trouve dans cette section dix-huit morceaux.

Seize portent le nom de *Fantasia*: trois d'Antonio de Rota (pp. 4, 15 et 17); quatre de Simon Sentler (pp. 4, 10, 14 et 16); une de Jacope Albutio (p. 6); une de Francesco de Milan (p. 10); deux de Pietro Paolo Baroni (pp. 12 et 18), plus Cinq autres Fantaisies sans aucune indication d'auteur (pp. 3, 7, 8, 9). Deux autres pièces y figurent encore: l'une sous ce titre, *Conque la lavare* (p. 5[1]); l'autre prénommée *Soneto* (p. 17). L'une et l'autre sont anonymes.

Il est facile de reconstituer le nom altéré de deux des compositeurs. Petrus Pauli Baroni, comme le désigne l'éditeur avec un double solécisme, est à n'en point douter Pierre Paul Borrono de Milan, un des plus excellents virtuoses et compositeurs de l'école de luth italienne. On sait que cet artiste fit au service du roi François I un séjour de quelques années en France de 1531 environ à 1534[2]). Avec celui de Francesco de Milan, son nom est un de ceux qui paraissent le plus souvent dans les recueils du temps.

Au lieu de Simon Sentler, personnage inconnu, il convient également de restituer, sûrement, Simon Ginzler. Luthiste allemand qui vécut surtout à Venise, Simon Ginzler ou Gintzler y a publié une *Intabolatura de Lauto de ricercari, motetti, madrigali e canzon francese* chez Ant. Gardane en 1547[3]).

Musarum est le cinquième ouvrage publié par Phalèse; les quatres premières œuvres éditées sous ce nom sont des livres de transcriptions pour luth; l'unique exemplaire actuellement connu se trouve à la Bibliothèque Palatine de Vienne (*Wotquenne, Etude sur l'Hortus musarum de Pierre Phalèse*).

1) C'est le titre d'une chanson espagnole très connue vers le milieu du XVI[e] siècle. Cf. *Morphy, Les luthistes espagnols du XVI[e] siècle* (1902). Quatre versions de ce chant d'auteur différents s'y trouvent.

2) *Michel Brenet, Notes sur l'histoire du luth en France.*

3) *Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik,* et *M. Chilesotti, Liutisti del cinquecento,* ont publié plusieurs pièces de sa composition,

Les autres artistes sont suffisamment connus. Francesco de Milan, luthiste et poète, attaché à la cathédrale de Milan comme organiste vers 1530 et que Pontus de Tyard déclarait «avoir atteint le but (s'il se peut) de la perfection à bien toucher un Lut», dans le passage de son *Solitaire second* où il narrait une anecdote singulière destinée à démontrer quelle impression irrésistible le jeu de cet artiste pouvait produire sur son auditoire, Francesco de Milan est le plus illustre de tous. Antonio Rotta, Jacopo Albutio, Marco de l'Aquila appartiennent comme lui et Pierre Paul Barrono, son rival, à cette école de virtuoses de l'Italie du Nord, dont les compositions remplissent les recueils des imprimeurs vénitiens ou milanais de la première moitié du siècle. Il est infiniment probable que le libraire Pierre Phalèse s'est borné à puiser dans l'un ou l'autre de ces volumes. Son travail n'a pas été plus loin qu'à transporter dans la notation française par lettres, dont il fait usage, la tablature chiffrée des Italiens. *L'Intabolatura de leuto de diversi autori novamente stampata et con diligentia revista,* publiée à Milan en 1536 par J. Ant. Casteliono et où sont réunis les noms des mêmes auteurs exactement, fournirait bien certainement les originaux de la plupart des pièces de *l'Hortus Musarum.*

Désirant dans ces quelques pages me borner à examiner avec un peu de détail les seules parties vraiment originales du volume, je ne m'appesantirai nullement ici sur la forme ni la technique de ces fantaisies. Bien que les érudits qui se sont consacrés à la musique de luth aient généralement étudié avec plus de complaisance les pièces faites sur le modèle des airs de danse qui composeront plus tard les Suites, lesquelles en effet sont peut-être d'un effet plus séduisant que celles-ci, on sait assez en quoi consistent les *Fantaisies* écrites pour le luth en ce temps-là. Combinaison selon des proportions incertaines encore de passages polyphoniques en imitation fort exactement suivies (ce sont ici du moins, les plus nombreux et les plus caractéristiques), d'accords ou de marches harmoniques rudimentaires, de traits de chant accompagné ou de dessins rapides, efforts d'une virtuosité que les difficultés de doigter retiennent en des limites assez étroites, ces compositions présentent bien souvent un ensemble extrêmement intéressant. Ce sont en tous cas les monuments les plus anciens qui subsistent de la musique instrumentale, bien que les thèmes y soient apparentés de bien près à ceux des pièces vocales de concert ou d'église. Ces thèmes y sont traités maintes fois avec une ingéniosité harmonique et rythmique singulière et que ne rebute pas la médiocrité des ressources de l'instrument. Au surplus, ne nous exagérons pas cette médiocrité, notamment pour ce qui regarde l'ampleur et la tenue des sons. Assurément les instruments à cordes pincées modernes, la guitare par exemple, semblent mal propres à rendre convenablement ce genre de musique à la fois pleine et mouvementée. Mais les doubles

cordes du luth, accordées à l'octave ou à l'unisson, fournissaient automatiquement des notes de remplissage dans les accords, en même temps que leur multiplicité contribuait à engendrer diverses résonances «sympathiques», sonorités accessoires suppléant dans une large mesure à ce que les autres pouvaient avoir de trop fugitif par instants.

Pas plus que les fantaisies originales, les transcriptions de chansons profanes ou de motets qui occupent la plus large part du volume ne sont de nature à nous apprendre grand chose de nouveau. De nombreuses pièces du genre de celles-ci ont été déjà publiées et l'étude n'en est vraiment instructive que s'il est permis de les comparer avec les originaux écrits pour les voix. Comparaison qui n'est pas toujours facile en l'absence d'une bibliographie thématique des œuvres musicales.

Je me bornerai donc à énumérer ici les 92 morceaux transcrits, chansons ou motets, que contient l'*Hortus musarum* avec l'indication des auteurs, fournie par le texte quelquefois, pour les chansons seulement [1]).

Carmina

1º *Toute la nuyt* . . . . Thomas Créquillon
2º *Qu'est il besoingne* (Response) . . . . . do.
3º *Vivray-je tout jour en telle peyne* . . . Petit Jean de Latre
4º *Sans plourer* (Response) . . . . do.
5º *Oncques amour me fut* . . . . Thomas Créquillon
6º *Je prens en grez*
7º *Morir me fault*
8º *Si mon travail*
9º *Le duel* (deuil) *yssu* (Response)
10º *Si mon languir* (Response de *Morir me fault*)
11º *D'amour me plains* . . . . (*Rogier*)
12º *Comme la Rosa* . . . . Petit Jan
13º *En languissant*
14º *Ung gay bergier* . . . . (*Créquillon*)
15º *Languir me fault*
16º *Mais pour quoy*
17º *Pongente dardo*
18º *O chi mei lassi* . . . . (*Arcadelt*)
19º *Si pur ti guardo* . . . . (*Rogier*)
20º *Ho la he*
21º *Aupres de vous*
22º *Helas amy*
23º *Amy helas*
24º *Vous perdez tamps*
25º *Tel en mesdit* (Response de *Vous perdez tamps*

1) M. Wotquenne à réussi a découvrir, en d'autres recueils semblables de l'époque, les auteurs d'un certain nombre de pièces, restées anonymes ici. Les noms qu'il indique sont reproduits d'après lui, mais placés entre parenthèses et imprimés en italiques.

26⁰ *Or combien est*
27⁰ *Le mal que sent* (Response)
28⁰ *Il me souffit*
29⁰ *Veu le grief mal*
30⁰ *Quel double dueul*
31⁰ *Cessez mes yeux* . . . . Créquillon
32⁰ *Las, si je n'ay autre secours*
33⁰ *O triste adieu* . . . . Jehan Loys
34⁰ *Revenez vers moy*
35⁰ *Plus revenir* (Responce)
36⁰ *Mais languiray-je touttes jours*
37⁰ *En attendant*
38⁰ *Pour ung plaisir* . . . . (*Créquillon*)
39⁰ *Ung jour passe bien ascoutez*
40⁰ *Les yeux ficez* . . . . Thomas Créquillon
41⁰ *Doulce memoire*
42⁰ *Fine le bien* (Responce)
43⁰ *Entre tous viellart*
44⁰ *Sur tous regrez*
45⁰ *Mille regrez* . . . . (*Josquin de Prés*)
46⁰ *Si grande la pieta*
47⁰ *Incessamment*
48⁰ *Pourquoi languir*
49⁰ *Noch weet ick een schoon vrouken*[1])
50⁰ *Cum sancto Spiritu*
51⁰ *Cuidez de Dieu nous faille*

Cinquante et une chansons en tout dont quatre italiennes, une flamande et, on ne sait trop pourquoi à cette place, un petit motet latin. Cinq sont données comme étant de Créquillon: il convient d'y joindre le n⁰ 14 *Ung gai bergier* qui se trouve réduit sous un autre forme dans un recueil cité par Wasielewski, et celle qu'a identifiée M. Wotquenne. Trois autres chansons appartiennent à Petit Jean de Latre. Une dernière à Jehan Loys. Nous verrons, par l'examen du second volume, que le 19⁰ *Si pur te guardo* est de la composition de Rogier. Quant aux autres pièces, à l'exception d'une autre de Rogier et de celle d'Arcadelt, elles restent encore anonymes, mais on arriverait, avec le temps, à en identifier certainement la plupart.

Les motets, au nombre de vingt, sont aussi dans le même cas. En voici la liste:

Sequuntur Muteta aliquot excellentiora, quatuor, quinque et sex vocum.

1⁰ *Quam pulchra es*
2⁰ *Labia tua*
3⁰ *Magnum hæreditatis*
4⁰ *Puer qui natus est*

1) Chanson anonyme insérée dans le recueil *Het tweeste musyck boexken met vier partyen . . . Ghedruckt t'Antwerpen by Tielman Susato . . . anno* 1551. (Wotquenne).

5° *Benedictus Dominus Deus Israel*
6° 2a Pars: *Honor virtus*
7° *Deus Canticum novum*
8° *Domine Deus omnipotens*
9° *Stabat mater dolorosa*
10° 2a pars: *Eya mater*
(Ce *Stabat* à cinq voix est de Josquin Depres)
11° *Tua est potentia* . . . . (*Jehan Mouton*)
12° *Infirmitatem nostram*
13° *Benedictus* (*duo*)
14° *Pater noster*
15° *Benedictus*
16° *Ave Maria*
17° *Tribulatio et angustia*
18° *Benedicta es* . . . . Josquin de Prés
19° 2a Pars: *Per illud ave* . . . . *id.*
20° 3a Pars: *Nunc mater* . . . . *id.*

Toutes ces transcriptions, motets ou chansons, n'appellent aucune remarque spéciale. Elles sont faites en général avec assez d'exactitude, j'entends par là que la virtuosité de l'arrangeur n'y dépasse pas ordinairement des bornes assez modestes. Il se contente le plus souvent de résoudre en traits diatoniques rapides les formules des cadences soit au dessus, soit — moins souvent — à la basse. Mais les passages les plus mélodiques des thèmes demeurent d'ordinaire respectés. Thèmes qui seraient facilement reconnaissables sauf peut-être en certains motets, beaucoup plus ornés et fleuris que ne le sont, ici, les chansons profanes. En somme, ces transcriptions peuvent être, presque toutes, tenues pour transcriptions littérales et l'auteur s'y montre plus soucieux de reproduire exactement les entrées des voix ou la plénitude des accords que de mettre en valeur la prestesse et la sûreté de ses doigts. Au surplus, ce sont là, si l'on peut dire, des réductions facilitées. La trame harmonique s'y éclaircit souvent pour ne pas dépasser les limites d'une habileté assurément très moyenne.

Le tout écrit dans la tablature alors habituelle aux Français; par lettres enfilées sur cinq lignes: ce qui est destiné à la sixième corde se notant au-dessous des lignes en lettres traversées d'un petit trait horizontal.

Cette tablature ne comporte point de signes pour les «agréments», ni pour désigner de quels doigts doivent être pincées les cordes. Il n'y a point non plus de ces barres de «tenue», qui marqueront plus tard qu'un doigt doit rester en place pour permettre à la note de vibrer, tandis que les autres doigts exécutent un passage quelconque. Cependant, dans les transcriptions un signe apparaît, dont la signification est certainement la même que celle des barres de tenues. C'est un astérisque placé immédiatement à côté de la lettre, à droite. Il est impossible d'interpréter ce caractère autrement.

Il est toujours placé sur une note dont l'harmonie demanderait la prolongation et les combinaisons de doigter nécessaires, supposé qu'un doigt reste en place, sont *toujours* praticables. Ce ne peut être un signe d'ornement, car il accompagne souvent deux ou trois notes à la fois et aucun mordant, pincé ou tremblement ne pourrait se faire ainsi simultanément sur deux ou trois cordes. Enfin, comme plus tard les barres de tenues, il ne se place jamais sur les cordes à vide dont la vibration, que rien n'interrompt, est toujours censée durer le temps nécessaire.

Cet astérisque, assez fréquemment employé, ne figure pas cependant dans les fantaisies originales. Sans doute, celles-ci étaient-elles destinées à des musiciens plus habiles, lesquels pouvaient se passer d'indications de cette nature. Dans ces pièces, la tablature se réduit donc aux lettres et aux signes ordinaires des valeurs de durée.

Le luth requis pour l'exécution est l'instrument, encore restreint dans ses effets, de la première moitié du siècle, à six cordes doubles (sauf la chanterelle), ainsi accordées depuis la plus grave:

Sol, do, fa, la, ré, sol.

Cet accord, le *vieil ton* de Mersenne, ne change jamais, sauf dans les pièces à deux luths où quelquefois la corde grave est baissée d'un ton et où un autre instrument que l'instrument type est aussi parfois nécessaire.

Cela, une note nous l'apprend, placée immédiatement après le titre de cette dernière section. « . . . Inter hæc [carmina] prima requirunt testudines ad unisonum compositas; quæ proxima sunt ad diatesseram hoc est quartam; postrema ad diapente sive ad quintam.» Le grand luth ainsi accordé à la quarte ou à la quinte au-dessous de l'accord ordinaire devait être un instrument spécial, ou tout au moins monté à demeure de cordes faites exprès.

Il y a vingt et une pièces, disposées de la sorte, pour deux instruments. La disposition typographique en est assez curieuse. La partie du premier luth (dite *Superius*) occupe le verso d'une page, celle du second (*Tenor* ou *Bassus*) le recto de la page suivante mais imprimée en sens inverse, de bas en haut. Les deux exécutants, placés en face l'un de l'autre, pouvaient donc lire, simultanément, sans se gêner dans le livre posé, par exemple, à plat sur le coin d'une table.

Ces pièces à deux luths ne diffèrent des autres ni pour la nature ni pour la forme. La liste comprend une *fantasia*, deux motets, des chansons avec quelques airs de danse, les seuls du volume. Tous morceaux sans nom d'auteurs, sauf deux chansons: *Plus oultre*, de Gombert et *Arrousez*, de Benedictus.

Au surplus, voici cette liste en entier:

1° *Fantasia* . . . . Unius soni.
2° *Assiste parata* . . . . id.

3°	*Et in spiritum sanctum*	Unius soni.
4°	*D'amour me plains*	id.
5°	*Languir me fault*	id.
6°	*Filles or sus*	id.
7°	*Plus oultre* (Gombert)	id.
8°	*Galliarde*	ad Quintam
9°	*Alleges-moy*	Unius soni
10°	*La Lodisana*	ad Quintam
11°	*Adieu mon esperance*	Unius soni
12°	*Caracosa*	ad Quintam
13°	*Je prens en gré*	ad Quartam
14°	*En attendant*	id.
15°	*Grace et vertu*	id.
16°	*Conde claros*	id.
17°	*Pis ne me peult venir*	ad Quintam
18°	*En espoir*	id.
19°	*Arrousez* (Benedictus)	id.
20°	*Or suis-je bien*	id.
21°	*Baxa*	id.

Si ces morceaux, transcriptions ou pièces originales, paraissent respectivement conçus et réalisés sur le plan des pièces à un seul instrument, l'arrangeur sinon le compositeur n'a pas employé toujours tout à fait de même sorte les ressources nouvelles qu'il pouvait trouver dans le concert des deux exécutants. Le plus souvent, toujours même quand il s'agit de polyphonies vocales réduites, chansons ou motets, il se borne à diviser entre le premier et le second luth, qu'ils soient à l'unisson ou non, les diverses parties de l'ensemble. L'exécution en est ainsi facilitée grandement et la sonorité devait s'en accroitre d'autant. Au surplus cette répartition n'a rien de fixe ni de régulièrement immuable au cours de la pièce. Un des virtuoses ne se voit pas confier, par exemple le *superius* et le *tenor* d'un bout à l'autre tandis que l'autre serait chargé de *l'altus* et de la *basse*. Au contraire: chacun tour à tour, tout en n'exécutant simultanément que deux parties (ou trois s'il s'agit de musique à cinq ou à six) passe alternativement par toutes les voix. Il semble que, pour les concerts de cette sorte, on ait voulu réserver aux deux luthistes un rôle également en dehors. L'un après l'autre, ils auront à rendre des fragments de chaque partie et tantôt le premier, tantôt le second s'exerceront dans la partie supérieure, à peu près la seule où peuvent commodément trouver place les traits rapides, les ornements, tous les artifices en un mot d'une virtuosité qui n'a d'ailleurs rien d'excessif.

D'autres pièces sont tout différemment écrites. Ce sont surtout celles où le second luth est accordé à la quinte grave et principalement les airs de danse. Là, vraisemblablement en vue d'obtenir une sonorité plus pleine,

ce second luth double pour ainsi dire le premier à l'octave grave. Non pas constamment certes, mais en beaucoup de passages et principalement là où il convient de faire ressortir une figure rythmique caractéristique. Cette combinaison qui rappelle les effets de l'orgue où seraient employés simultanément des jeux de huit et seize pieds convient bien aux airs de danse où le travail contrapuntique se réduit en une homophonie presque parfaite. Les accords très simples y gagnent une ampleur certaine: avec une autre manière d'écrire, ces redoublements auraient assez mauvaise grâce.

Une sorte différente de redoublement est autre part quelquefois employée. Tandis que l'un des instrumentistes exécute la pièce en son entier avec toutes ses parties telle qu'il pourrait le faire seul, l'autre la joue de son côté, semblable quand au fond, mais réduite en *diminutions*, c'est-à-dire en variations diatoniques plus ou moins ornées. C'est un mode d'exécution qui plairait sans doute assez peu aux oreilles modernes. Dans ces traits entendus simultanément sous la forme simple et la forme ornée, bien des heurts désagréables se produisent, une note réelle étant à chaque instant attaquée avec une appogiature ou une note de passage. Assurément la sonorité fugitive des cordes pincées atténue beaucoup ces discordances transitoires: mais une musique ainsi rendue nous paraîtrait tout au moins confuse et sans agrément.

En dépit de notre goût pour la netteté et la précision, cette manière était appréciée et fréquemment employée dans les concerts à plusieurs instruments. Plus fréquemment à coup sûr qu'il ne semble résulter de l'examen de l'*Hortus Musarum* où cette combinaison reste exceptionnelle. On conçoit qu'il était facile de la réaliser *impromptu*, pour peu qu'un des exécutants fut un professionnel familier avec l'art de *colorer* un thème. Dans son *Epithalame de Madame Marguerite, soeur du roy Henry II tres chrestien, duchesse de Savoie*, le poète Jodelle, en décrivant le cortège allégorique et musical qu'il avait imaginé nous apprend que les plus excellents artistes, jouant de compagnie, se plaisaient à ces artifices alternés.

Dans l'un des groupes figurent en effet quatre des meilleurs virtuoses de la cour de France en ce temps-là:

Guillaume, Jean Dugué, Charles, Mithou sont ceux
Que de nom et d'ha-bit j'ay faict princes d'entr'eux.

Autrement dit, Guillaume le Boulanger sieur de Vaumesnil, Charles Edinthon Jean Dugué, tous les trois luthistes au service du roi et Thomas Champion dit «Mithou», le grand-père du claveciniste Chambonnières, son joueur d'épinette. Les deux premiers jouaient du luth sous les traits de Phébus et d'Amphion, Mithou représentant le «Thracien Orphée», du clavecin. Dugué figurant le dieu Pan, quoique luthiste, touchait cette fois des régales:

«Les deux, dessus le luth dont comme Dieux ils sonnent
Doucement un sonet doux et hautain fredonnent
Que sur ce jour j'ay fait: les deux autres suivans
Accordent au sonet et au son, émouvans
L'âme plus aigrement: l'un touche ses régales,
Aux sept tuyaux de Pan archadien esgales,
Et l'autre un clavecin accorde gayement
Et selon sa partie avec l'autre instrument.
Devant chacun des deux, par enfans de la sorte
Que l'on peint les Amours, leur instrument se porte . . .
Quand l'un d'eus tient le plain, l'autre dessus fredonne
Et le tiers fredonnant, le quart plainement sonne . . .

La cérémonie du mariage de Marguerite de France est de 1559. Elle est donc tout à fait du même temps que notre livre de luth. Et c'est là, exactement expliqué, le mode d'arrangement suivi pour les pièces dont je viens de parler. La première fantaisie, par exemple, est disposée de la sorte. Le deuxième luth y sonne «plainement», tandis que le premier «fredonne». Ceci pendant tout le morceau, ce qui est rare dans le recueil. Mais épisodiquement, de loin en loin, ce procédé est employé partout.

Il convient d'arriver maintenant à la deuxième partie de l'*Hortus musarum* dont l'intérêt me semble beaucoup plus considérable en ce qu'elle montre réalisé, un genre de musique dont d'innombrables témoignages, trop volontairement dédaignés, permettent d'affirmer l'existence et la vogue, mais dont peu d'exemples précis subsistent. Je veux parler des pièces exécutées par une voix seule, accompagnée d'un luth, combinaison assurément trop simple pour n'avoir pas été pratiquée plus ou moins de tout temps, encore que l'on veuille l'imaginer inconnue ou méprisée avant les premières années du XVII^e^ siècle.

Voyons d'abord le titre exact de cette seconde partie, postérieure comme nous le savons d'un an à la première.

HORTI MVSARVM SE
cvnda pars, continens selectissima
qvaedam ac ivcvndissima carmina
testvdine simvl et voce hvmana vel
alterius instrumenti Musici adminiculo modulanda.
Iam recens collecta et impressa.

Ad lectorem

Praefiximus vnicuique carmini literam neruumque
Secundum cuius in Testudine tonum, seu soni intentionem, erit prima nota partis canende, id te ignorare nolebam lector candide, Vale.

Lovanii
Apud Petrum Phalesium bibliopolam iurátum
Anno M. D. LIII.
Cum gratia & Priuilegio C. M.

La figure d'Apollon et des neuf Muses, comme dans le premier volume réapparaît ici, au bas de la page, après l'avis au lecteur. L'index des morceaux suit au verso et le texte commence immédiatement après cette feuille de titre, remplissant quinze folios non paginés.

Citons maintenant la table des vingt-six compositions de ce recueil, avec le nom des auteurs indiqué presque partout.

1°	Cessez mes yeux(1)	Créquillon
2°	En esperant(2)	Cauleray
3°	Quand me souvient(1)	Créquillon
4°	Ung triste cueur(1)	do.
5°	Or puis qu'il est(3)	Clemens non Papa
6°	Misericorde(1)	do.
7°	Cessez mon œil0)	Rogier
8°	C'est a grant tort	Créquillon
9°	L'ardant amour(4)	do.
10°	Puisque voulez(1)	Clemens non Papa
11°	Puis que malheur(5)	Créquillon
12°	Venez mes serfz(1).	Clemens non Papa
13°	Si pur te guardo	Rogier
14°	A vous en est(2)	Créquillon
15°	Je suis aymé(6)	do.
16°	Je ne desire(6)	Chastelain
17°	Le bon espoir(5).	Josquin Baston
18°	Aymer est ma vie(7).	Clemens non Pàpa
19°	Le souvenir.	
20°	Plaisir n'ay plus	Créquillon
21°	Incessamment	
22°	In te Domine speravi	

1) Inséré l'année suivante dans le *Premier livre des Chansons a quatre parties, nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instruments comme à la voix.* Louvain, Phalèse, 1554. J'emprunte cette référence et les suivantes au travail de M. Wotquenne.

2) Inséré dans le *Quatriesme livre des Chansons à quatre parties nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instrumens comme à la voix.* Louvain, Phalèse, 1555.

3) Inséré dans le *Tiers livre des Chansons a quatre parties* ... Louvain, Phalèse, 1554.

4) Inséré dans le *Unziesme livre, contenant XXII Chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, composées de plusieurs autheurs. Nouvellement imprimé à Paris, le 24ème Jour de Mars* 1554 ... Nicolas Duchemin.

5) Inséré dans le *Cinquiesme livre des Chansons à quatre parties* ... Louvain, Phalèse, 1555.

6) *Extrait du Sixiesme livre contenant trente et une Chansons nouvelles à V et VI parties, convenables et propices à jouer de tous instrumens,* Anvers, Susato, janvier 1545.

7) Du *Premier livre de Chansons a cincq et six parties, nouvellement composées et mises en musique, convenables tant aux instrumens comme à la voix.* Louvain, Phalèse, 1553.

23°	Stabat mater	Josquin De pres
24°	Eya mater	do.
25°	Benedicta.	do.
26°	Per illud ave	do.
27°	Nunc mater exora natum . . .	do.

Ce dernier morceau ne figure pas dans l'index. Sans doute il fait corps avec le précédent, à deux parties seulement instrumentales, lequel peut, si l'on veut, lui servir de prélude.

Créquillon est nommé neuf fois dans le recueil. Clemens non papa cinq fois, Rogier deux (l'unique pièce italienne est de lui). Cauleray, Chastelain et Josquin Baston, chacun avec une chanson, complètent le cycle des compositions profanes, dont trois autres sont anonymes. Comparer à la version que nous avons ici les originaux à plusieurs voix serait sans doute intéressant. Cependant cette recherche reste d'utilité secondaire. D'autant mieux que, ainsi que les reférences bibliographiques le prouvent, la publication à voix seule accompagnée a précédé l'impression en parties. Les auteurs y considéraient donc leur pensée comme parfaitement exprimée.

Au reste il est visible, dès le premier coup d'œil, que le chant reproduit partout sans aucun changement le *superius* de l'ensemble polyphonique et que l'accompagnement du luth a conservé avec exactitude les entrées et les imitations des autres voix, toutes les fois du moins que ce travail de contrepoint présente un intérêt musical réel. Ceci ressort jusqu'à l'évidence de la lecture du *Stabat* de Josquin Deprès, lequel a l'avantage de se trouver reproduit à cinq voix dans plusieurs rééditions modernes d'accès facile.

Ces arrangements, ou plutôt ces transcriptions, se présentent donc exactement dans les mêmes conditions et presque sous le même aspect typographique que les *Airs de Cour* à voix seule des Boesset, des Guesdron, des Bataille et autres musiciens français de la fin du XVI^e^ et du commencement du XVII^e^ siècle, dont l'éditeur Ballard imprima d'assez nombreux volumes de 1600 à 1630 environ, voire même plus tard. La seule différence est dans la disposition. Ici, la partie vocale en notation ordinaire est écrite d'abord tout au long: puis vient la partie instrumentale. Plus tard chaque ligne du chant sera superposée, division par division, à son accompagnement ainsi qu'il est d'usage aujourd'hui.

Mais l'éditeur du XVI^e^ siècle, ainsi que le démontre la note au lecteur sur la page de titre, pratique déjà cet usage dont on ne se départira plus, d'indiquer par une lettre (marquant ici une position fixe sur telle ou telle corde) l'intonation de la première note du chant. L'accord du luth étant invariable (du moins comme diapason général) il s'ensuit que la note écrite du chant ne représente pas toujours la note réelle: autrement dit que ces pièces, presque toutes, doivent être transposées d'un ton, d'une quarte
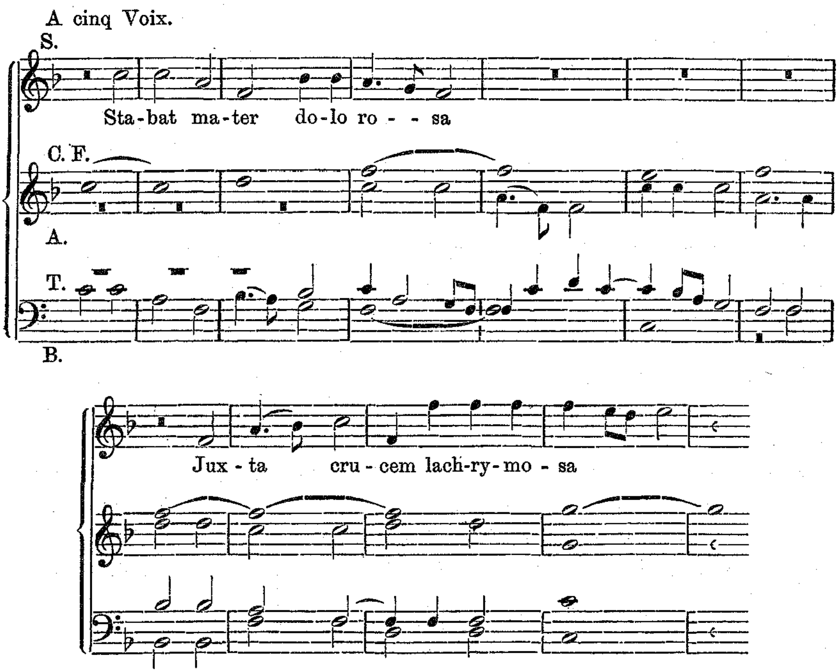
ou d'une quinte pour se retrouver dans le ton de leur accompagnement.

La raison de cette habitude constante est aisément compréhensible. Quoique le chant soit ici noté en clef de *sol* ou d'*ut* première ou seconde ligne, tel qu'il était dans l'original, en pratique il était évidemment exécuté par toutes sortes de voix. Le caractère de ces adaptations l'indique assez. D'où nécessité de le ramener, par transposition, à une tessiture moyenne et accessible au plus grand nombre des chanteurs. Ce qui démontre, soit dit en passant, que pas plus que la nôtre, l'oreille des musiciens du XVI^e^ siècle ne se refusait à accepter pour couronnement d'une agrégation harmonique de sons une mélodie rendue par des voix masculines plus graves d'une octave qu'il n'aurait rigoureusement fallu[1]).
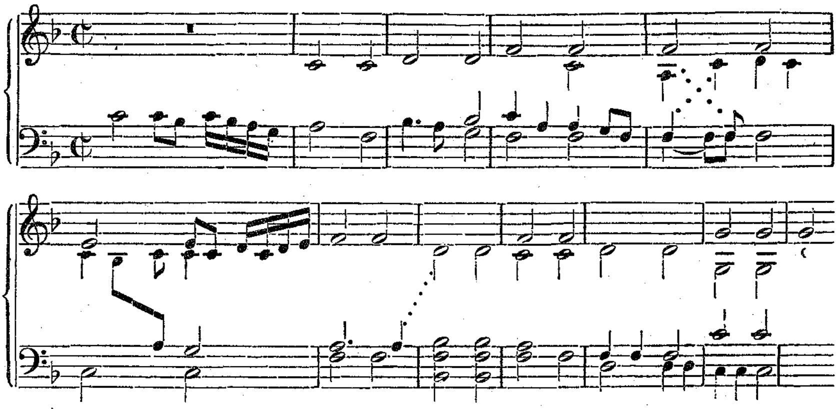
J'ai dit que l'accompagnement de luth s'efforçait partout de reproduire très fidèlement l'aspect de la polyphonie, le *superius* une fois mis à part. Cela est vrai en général. Bien souvent, il serait même presque possible d'en tirer sans crainte d'erreur chaque voix l'une après l'autre. Cependant cette exactitude n'est pas toujours parfaite. Le doigter a ses exigences, les ressources du luth sont restreintes. Dans les pièces à cinq voix par exemple où les croisements de parties sont fréquents, il a fallu forcément admettre certains compromis avec l'exacte rigueur de la transcription. Le parti-pris adopté montre bien que le sentiment proprement harmonique n'était pas étranger aux artistes de ce temps et que la notion d'accord, c'est-à-dire de groupe de sons interchangeables indifféremment au-dessus d'une basse donnée, ne dépassait pas leurs conceptions. En effet, faut-il sacrifier une partie, l'arrangeur le fera sans regret. Rien ne substituera plus du dessin mélodique. Mais si une note isolée de cette voix constitue une note essentielle de l'accord (au sens moderne du mot) cette note sera conservée, quitte, lorsque le doigter l'exige, à être transposée d'une octave. La transcription du *Stabat* de Josquin Deprès fournit de nombreux exemples de cette convention. On sait que cette composition célèbre qui parut pour la première fois en 1519 dans le troisième livre des *Motetti della Corona* d'O. Petrucci de Fossombrone, est écrite à cinq voix sur un plain-chant en notes longues occupant dans la polyphonie la place d'un ténor. C'est cette partie qui dans l'arrangement instrumental est résolument sacrifiée. Bien entendu comme partie visant à être mélodiquement perceptible, quoique restant

1) Si diverses de ces chansons, une fois transposées suivant les indications fournies par la partie de luth, paraissent un peu trop graves pour être exécutées autrement qu'à leur diapason véritable, il faut réfléchir qu'elles devaient être rendues bien souvent par cette voix de ténor haut (ou haute-contre) à l'octave réelle, voix alors si fréquemment développée par l'étude et l'entraînement. Cela est possible *théoriquement*, même au diapason actuel et celui du temps était certainement bien moins élevé.

partout présente en tant que constitutive des accords. Harmoniquement, son rôle demeure donc important. Il me paraît certain, pour des raisons multiples dont la principale est que des plain-chants tels que celui-là tout en longues tenues, dont certaines atteignent jusqu' à douze mesures d'un mouvement assez lent, apparaissent bien difficilement chantables, il me paraît certain que cette partie dut toujours être exécutée par quelque instrument dans l'ensemble des voix. De quelque façon au surplus qu'on l'imagine rendue, l'extrême lenteur de son mouvement lui enlevait tout rythme et tout sens expressif. On comprend qu'elle ait paru moins intéressante que les autres, en même temps que tout à fait impraticable sur un instrument à sonorité fugitive. Ses perpétuels croisements avec les parties voisines augmentaient d'ailleurs la difficulté. Elle ne figure donc le plus souvent dans l'accompagnement en tablature que sous forme de remplissage harmonique, fréquemment transposée (pour une note isolée) à l'octave grave, surtout quand cette transposition permet d'utiliser une corde à vide. Par exemple dès le début, dès qu'elle cesse de se trouver en évidence:
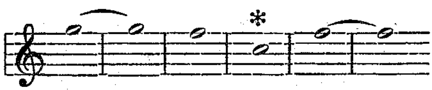


Ceci devient, transcrit pour le luth, (le *Superius* restant à la voix sans changement):
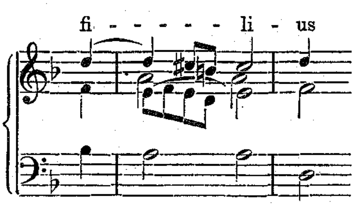


Le *cantus firmus* est reproduit alors qu'il a un rôle mélodique significatif (avec les notes longues dédoublées pour plus de sonorité). Mais aux mesures 8 et 10, le *fa* se trouve reporté à l'octave sans souci d'interrompre le dessin. Tandis que toutes les autres parties demeurent fidèlement transcrites, même lorsque leurs croisements (mes. 5) les rendent certainement impossibles à percevoir isolément.

On trouverait dans la pièce de Josquin bien d'autres passages analogues où toujours les altérations porteront sur la même partie. Quelquefois une note du *cantus firmus* sera même purement et simplement supprimée encore qu'elle fut très facilement exécutable. Ainsi dans le passage qui suit celui que je viens de citer
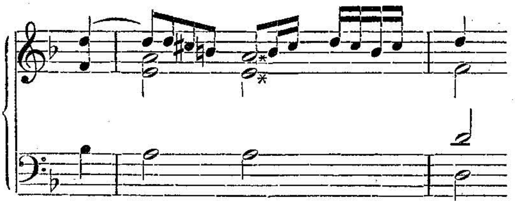
Cantus firmus. 

le *do* sera retranché parce que la cadence du *Superius* a été sans doute jugée devoir être altérée par l'apposition d'un dièse.

Voix et Luth. 

A la vérité, ce *do* dièse non plus que le *si* bécarre ne sont marqués dans le chant (où d'ailleurs ces accidents ne sont jamais notés suivant l'usage du temps). Mais dans la transcription pour luth seul qui figure dans les

motets du premier volume (No. 9) ce passage est rendu de la sorte, sous une forme plus ornée



Si l'on suppose, comme il est légitime de le faire, cette cadence ainsi transformée dans l'exécution en cadence mineure moderne, on comprend la suppression du *do* naturel du *Cantus firmus* qui ne pouvait trouver place dans l'accord.

En revanche, la transcription a ajouté ici une note aux parties vocales: le *la* octave de la basse.[1]) Ceci évidemment en vue de renforcer la sonorité.

L'intention est d'autant moins douteuse que dans la transcription pour luth seul, le *la* et le *mi* de l'accord s'accompagnent de l'astérisque où nous avons reconnu un signe indiquant qu'il faut prolonger la durée du son, en ne quittant point du doigt la corde.

De telles notes de remplissage sont d'ailleurs fréquentes surtout dans les pièces originales de la première partie. Dans les cadences principalement, les accords se complètent volontiers d'une note ou deux qui ne se peuvent aucunement rattacher aux contrepoints, cheminant régulièrement dans le reste du morceau. Ceci constamment, s'il y a possibilité d'utiliser une ou deux cordes à vide.

Enfin, il est très nécessaire d'ajouter que maintes fois la nature même de l'instrument, sur lequel il n'est guère possible d'arrêter à sa volonté la vibrations des cordes, contribuait à introduire dans l'ensemble harmonique des notes accessoires certainement entendues, si non expressément voulues. Si dans la transcription en notation moderne on suit (ainsi qu'il me paraît indispensable de le faire) ce principe: que la durée d'un son est supposée se prolonger un certain temps s'il n'est pas remplacé sur la même corde par un autre son[2]), on se trouverait bien plus souvent encore en présence

1) Je dois dire que dans la transcription luth et voix, ce *la* est en réalité un *sol*. La comparaison de l'autre transcription m'autorise à corriger cette note, inexplicable ici. C'est une faute d'impression: la lettre *a* sur la 1ère corde (*sol*) ayant pu se confondre aisément avec le *c* (représentant *la*).

2) On peut prendre pour mesure de la durée réelle du son sur le luth la plus longue note employée dans la tablature, isolément, sans redoublement et sans ornement. Pour le *Stabat* de Josquin, ce serait la blanche de la notation que j'emploie, soit la semibrève de l'original.

de notes de remplissage que le contrepoint ne justifie pas. Bien que l'habitude de la musique de luth ait certainement entraîné l'oreille à goûter les agrégations de sons en dehors de toute considération de la marche des parties isolées, maintes fois difficilement perceptibles encore qu'effectivement notées, il suffit de signaler cette particularité sans en tirer des conséquences précises. Je me suis donc borné à signaler les cas où c'est volontairement que le transcripteur a ajouté ou changé quelque chose à son texte.

Quelque puisse être l'intérêt de ces remarques pour ce qui regarde l'évolution du sens harmonique, ce n'est point par là qu'un recueil tel que cette deuxième partie de l'*Hortus Musarum* me paraît mériter principalement l'attention. Mais ces arrangements ont ce grand avantage de nous faire comprendre de quelle façon les hommes de ce temps entendaient leur musique, au moins celle qui n'était point faite pour le service divin. Et cette façon ne paraît pas du tout celle dont beaucoup de musiciens restent encore enclins à s'imaginer qu'ils l'aient fait. Si l'on ne se refuse pas à admettre que ces arrangements ne sont pas du tout la même chose que l'est pour nous, par exemple, une transcription de symphonie pour le piano (c'est-à-dire un à-peu-près, un pis-aller faute de mieux), on sera forcé de convenir qu'une chanson dite polyphonique, rendue de la sorte, devient une œuvre aussi franchement mélodique, partant aussi franchement expressive que peut l'être une mélodie écrite par un maître moderne. Il ne faut plus parler de polyphonie réelle, absolue où chaque voix aurait eu une importance mélodique égale. En fait, me semble-t-il, au moins pour les œuvres de la première moitié du XVI^e siècle, cette polyphonie parfaite ne se rencontre nulle part, surtout dans la chanson, le madrigal ou le motet. Que l'on pense ce que l'on voudra de l'effet de ces arrangements, il n'est pas niable que ces pièces, ainsi présentées, aient un sens musical réel. Si au lieu d'isoler vocalement la partie de *Superius*, quelque musicien se fut avisé de choisir pour cette place éminente l'alto ou le ténor, il n'eut obtenu qu'un résultat incompréhensible. Même dans le cas d'une chanson écrite sur un thème connu confié au ténor (il ne semble pas qu'il y en ait dans cette collection où ni l'inspiration ni les poésies mises en musique n'ont rien de populaire)[1]), je crois que l'effet de cet arrangement serait tout à fait médiocre. En tous cas, du moins à notre connaissance, les artistes du XVI^e siècle n'ont jamais pensé qu'il y eut lieu d'en agir de la sorte. Nous connaissons plusieurs

1) C'est qui ressort très clairement de la nature même du texte et du caractère de la versification. L'identification des poésies mises en musique au XVI^e siècle est difficile parce que la plus grande part des poètes secondaires est à peu près ignorée. Deux des chansons de Créquillon de l'*Hortus Musarum* sont de Clément Marot: *Je suis aymé de la plus belle* (No. 15) et *Plaisir n'ay plus* (No. 20). *Cesses, mon œil, de la plus regarder* (No. 7) de Rogier, est sur des vers de Melin de Saint-Gelais.

recueils analogues à celui-ci[1]). Partout et toujours, la voix de soprano a été conservée et les autres parties instrumentalement réduites.

C'est donc que la partie supérieure paraissait avoir une prédominance réelle. Prédominance mélodique et expressive tout ainsi que dans notre musique moderne. On pouvait donc utilement faire ressortir prodigieusement cette prééminence en la confiant seule à la voix. Et en effet, même dans les chansons de ce temps où les imitations à toutes les parties sont le plus exactement suivies, il se trouve toujours au *Superius* quelque chose qui ne se rencontre nulle part ailleurs. Ce seront les notes attractives des cadences. Ce sera l'extension flexible et harmonieuse des formules mélodiques repétées, plus concises, aux autres voix, ou bien un accent pathétique isolé ou une brève figure mélodique particulière. Mais si peu que cela soit, c'en est assez pour donner à cette partie un intérêt que les autres n'ont pas. Donc (et les transcriptions accompagnées le prouvent) c'est celle-là qu'on entendra et qu'on veut entendre surtout. Les autres ne se comprennent point sans elle: celle-ci à la rigueur, se comprendrait sans les autres.

Cette conception de l'art est-elle contradictoire de l'intelligence de la polyphonie? Nullement. Toute la musique moderne le prouverait au besoin. Et les musiciens de la Renaissance entendaient si peu se priver des avantages de l'expression complexe qu'ils faisaient tous leurs efforts pour en reproduire les figures variées et les souples enlacements sur l'ingrat instrument qu'était le luth. Certes, le résultat ne répondait peut-être pas toujours à leurs désirs. Cependant, il faut bien le dire, les aspects les plus essentiels de la trame contrapuntique devaient, sous les doigts d'un habile artiste, ressortir très suffisamment. Aussi bien, tout au moins, que nous le pouvons faire sur le clavier du piano où l'accompagnement d'une mélopée vocale, quelque recherche qu'il présente, est tenu, pour rester agréable et significatif, de se restreindre en des limites assez étroites.

Maintenant, démontrer que ces transcriptions pour luth et voix ne sont pas de vulgaires arrangements à l'usage des amateurs à défaut d'exécutions

1) Le plus ancien est peut-être un recueil italien d'O. Petrucci, paru à Venise en 1509: *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro primo: Francisci Bossinensis opus.*

Le volume des *Frottole de Misser Trombocino con Tenori e Bassi tabulati e con Soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto,* publié sans date par le même Petrucci est aussi du même temps, peut-être antérieur.

Le premier livre de luth imprimé en France (par Attaingnant en 1529) contient des pièces analogues, à en juger par le titre *Très-brève et familière introduction pour entendre et apprendre par soy-mesme à jouer toutes chansons reduictes en la tabulature de lutz . . . Ensemble XXXIX chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique, et à troys sans musique.*

plus complètes resterait à faire, dira-t-on. Outre que les impressions de musique ne sont pas à cette époque des choses tellement communes qu'il soit vraisemblable qu'on ait songé à publier des livres qui n'auraient eu que cette utilité médiocre, il convient de considérer tous les témoignages, réellement innombrables, qui attestent, à l'époque de la Renaissance, la pratique d'une musique à voix seule accompagnée, non seulement dans le privé mais encore dans les fêtes de cour les plus solennelles et les plus pompeuses. M. Michel Brenet (*Notes sur l'histoire du luth en France*), M. Julien Tiersot (*Ronsard et la musique de son temps*) ont réuni de nombreuses citations qu'il est inutile de reprendre [1]). Ils eussent pu les multiplier et en tirer d'aussi convaincantes des auteurs de la génération précédente. Depuis le *Roman de la Rose* où le poète rappelle les petits orgues portatifs

Où il-meismes souffle et touche
Et chante avec a pleine bouche
Motès ou treble, ou teneure [2])

les preuves abondent de la persistance d'une tradition qui unissait dans la musique figurée (surtout profane) les instruments à la voix. C'est Jean Lemaire de Belges (*Illustrations de la Gaule et singularitez de Troie, II*, 13) qui, transportant à la fabuleuse antiquité les usages de son temps, montre Pâris, auprès d'Hélène, passant les jours «au jeu de la harpe, à mettre sus chansons et dittiers .... pour complaire a sa nouvelle dame ...» C'est Guillaume Cretin qui dans la si souvent citée *Deploration sur le Trespas de feu Jean Okeghem* fait comparaître, à la voix de la Musique, tous les musiciens

... mesme les anciens
Que, sur le corps, par manière de laiz
Feissent dictez, rondeaux et virelays
En complaignant son fils, et que chacun
De piteux son, lui en donna quelc'un ...

Et Tubal, David, Orphée, Chiron, Sapho, Mercure, Arion, s'accompagnant chacun de ses orgues, de sa harpe, de sa lyre, viennent tour à tour chanter une ode funèbre à la gloire du défunt. Ce n'est qu'après que se réunit le

1) Le témoignage des œuvres plastiques c'est-à-dire des tableaux, dessins ou gravures reproduisant des scènes musicales n'est pas à négliger et conduit absolument aux mêmes conclusions. Le travail de M. Hugo Leichtentritt *Was lehren uns die Bildwerke des* 14.—17. *Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit*, publié dans le *Recueil trimestriel* de l'I.M.G. (avril-juin 1906) est particulièrement instructif à cet égard pour la période qui nous occupe. Et il serait facile d'ajouter encore à l'abondance de sa documentation, si vaste déjà.

2) Le nom de Hame est, je crois, ignoré. Peut-être faudrait-il corriger et lire Haine, c'est-à-dire Hayne van Ghyseghem, compositeur, celui là, bien connu.

chœur des musiciens (l'énumération en a été faite cent fois) pour réciter choralement, à voix seules, des messes d'Ockeghem. En fin de quoi, un seul chanteur exécute un motet du même

> Hame en la fin dict *avecque son lucz*
> Ce motet «Ut heremita solus»
> Que chascun tint une chose excellente [1]).

Un motet à voix seule avec luth! N'est-ce pas l'arrangement même du *Stabat* dans notre recueil? Et cela pour une cérémonie d'autant plus solennelle qu'elle n'existe que par fiction poétique et que rien n'empêchait le poète de supposer (ce qu'il a fait d'ailleurs) les moyens d'exécution les plus riches et les plus parfaits!

Pour corroborer ce qu'ont dit de la musique unie à la poésie Ronsard et ses contemporains, pensant visiblement, comme l'a fort bien vu M. Tiersot, au chant accompagné (alors même qu'ils ne le disent point expressément) on peut citer encore Thomas Sibilet lequel en son *Art poétique français pour l'instruction des jeunes studieux*... (1548) déclare qu'en l'Ode ou chant lyrique: . . «Les plus courts et petits vers y sont plus souvent usitez et mieux séans a cause du Luth ou autre instrument semblable sur lequel l'Ode se doit chanter». Ou Pontus de Tyard, poète et musicien assez dédaigneux du contrepoint, qui voit dans l'air à voix seule le plus parfait moyen d'unir la musique à la poésie et dans l'invention d'une mélodie appropriée, sommairement accompagnée, le plus difficile effort de l'art: «Moy mesme faisant essay, j'ay avec plus de peine rencontré un seul chant propre à mes vers qu'escrit mes vers tels qu'ils sont, ny contr'assemblé trois ou quatre partyes: recognoissant en ce dernier un vulgaire usage, familier à infinis chantres . . .» [2]).

Que si, tout en ne contestant point l'existence, affirmée de la sorte, d'un art de musique à voix seule pendant le XVI^e siècle ou les temps qui l'ont immédiatement précédé, on voulait donner à entendre qu'il s'agit d'un art spécial, n'ayant rien de commun avec l'art polyphonique vocal que nous connaissons, il resterait toujours à expliquer ce fait singulier que cet art, si cultivé et si apprécié, ait si complètement disparu. N'est-il pas plus logique de penser qu'en réalité il ne différait point de celui qui nous est révélé par les livres de chansons imprimées à plusieurs voix? Suivant

1) Voir la notice 2 de la page 273.
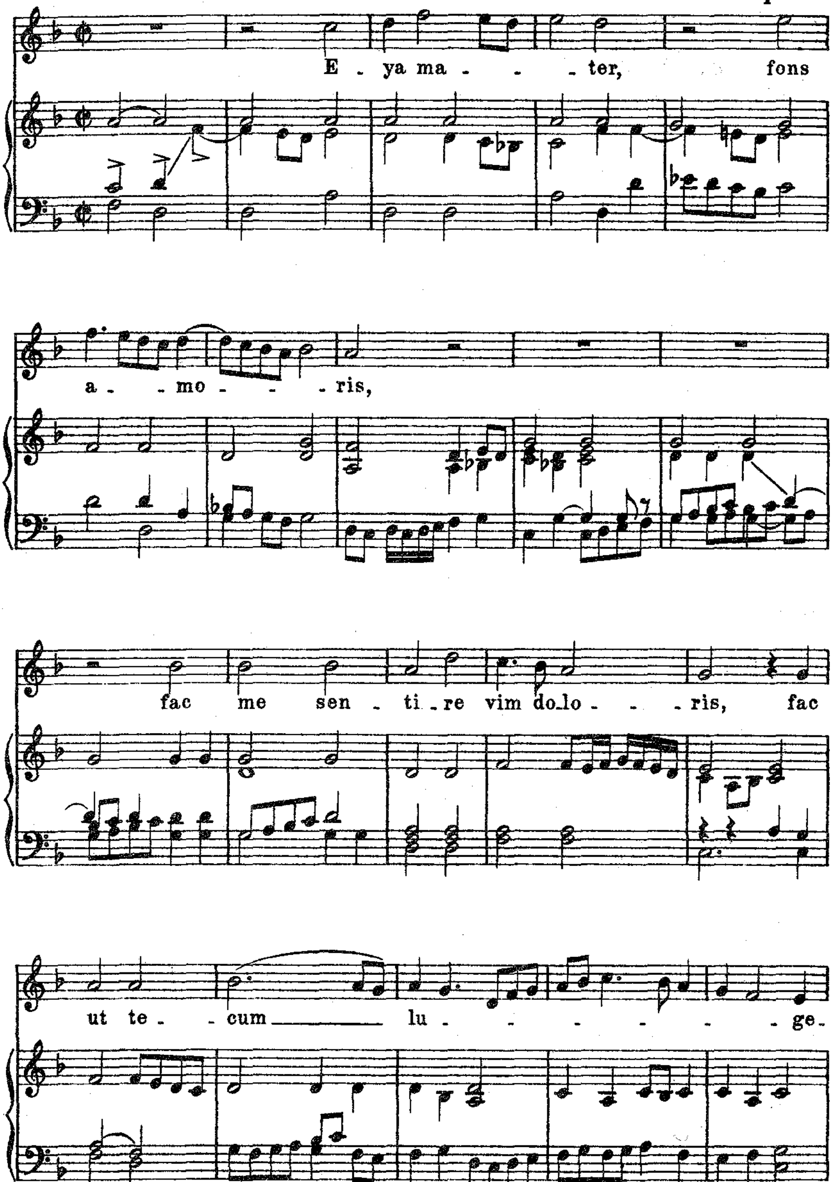
2) On pourrait ajouter à ces témoignages le peu qui nous reste des descriptions des ballets de cour français du milieu du XVI^e. On en trouvera passablement dans les œuvres de Jodelle qui, avec Ronsard, imagina beaucoup de ces divertissements, dont rien ne subsiste. Si ce n'est l'indication très fréquente de chants, en *solo* accompagné, exécutés par les protagonistes de ces allégories.
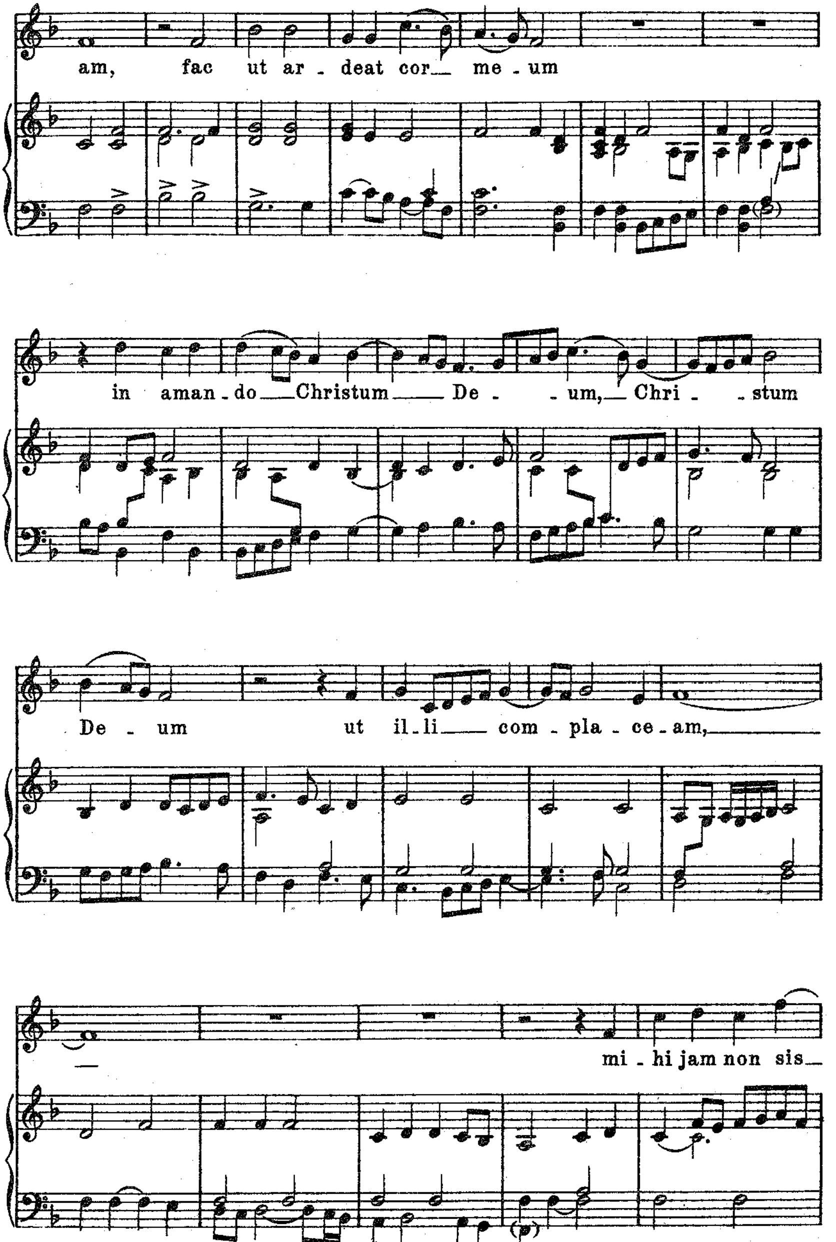
les temps, les lieux et les circonstances, ces compositions devaient paraître sous l'aspect, fort admissible pour un très grand nombre d'entre elles, de monodies accompagnées ou sous celui d'un ensemble de voix réelles sans que l'une ou l'autre de ces formes fut jugée supérieure. Un demi-siècle plus tard à peu près, les maîtres de l'Air de Cour, les Guesdron et les Boesset, devaient aussi publier leurs œuvres sous la forme classique d'air à quatre ou cinq parties; ce qui n'empêche point ces chansons d'avoir été conçues en vue d'une exécution à voix seule accompagnée et presque toujours traduites de cette manière, qui met bien mieux leurs mérites en valeur. Ne serait-ce pas une hypothèse extrêmement plausible que de voir là la continuation, la généralisation si l'on veut, d'un usage très ancien. Et le passage de l'art polyphonique à la musique moderne (que ces airs de cour font plus qu'annoncer et préparer) ne paraîtrait-il pas plus aisé à comprendre de la sorte?
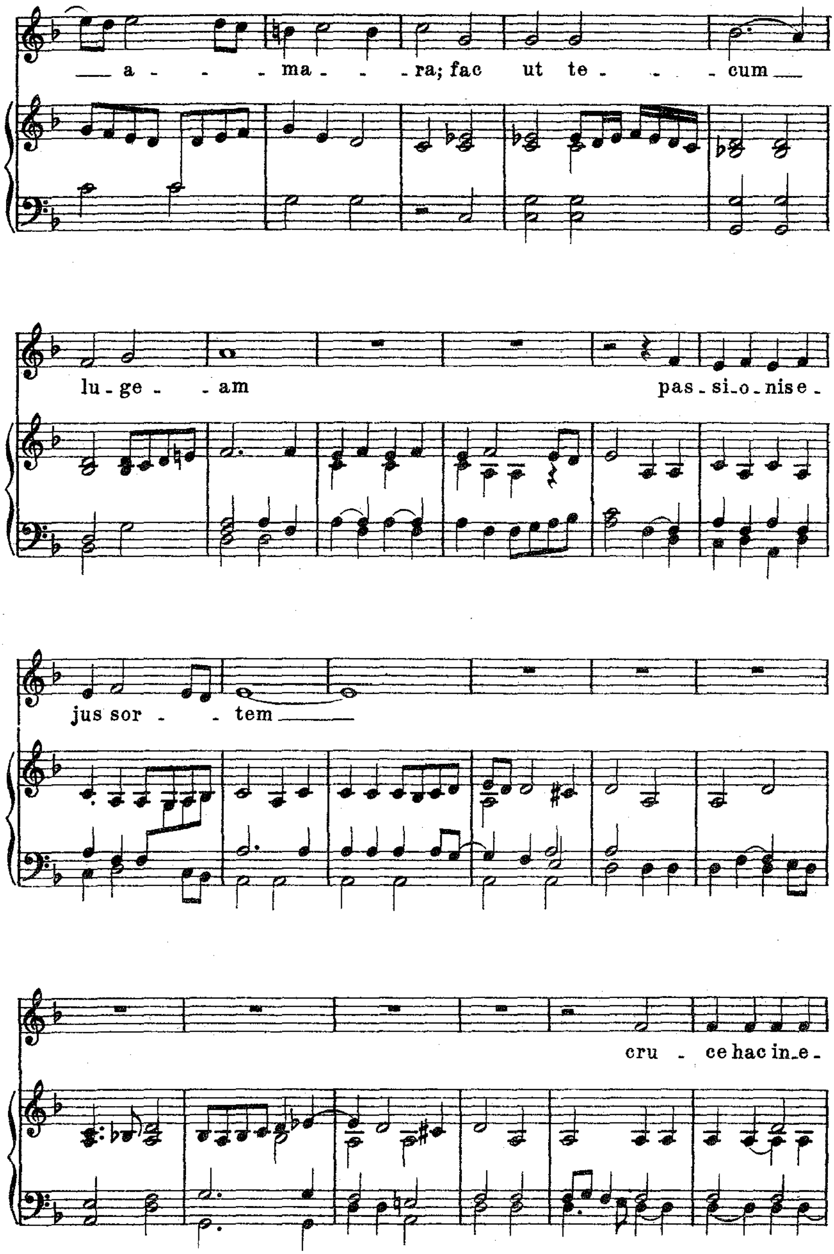
Ce ne sont point là, à vrai dire, questions qui se puissent sommairement traiter, ni trancher du premier coup. C'est assez que l'examen d'un livre de luth nous ait amené à y songer, ne fut-ce qu'un instant, pour montrer l'intérêt de ce livre. Il serait fort désirable que les collections signalées, analogues à l'*Hortus musarum* de la bibliothèque de Dunkerque, fussent étudiées avec soin. Car personne ne contestera qu'il y ait là toute une face mal connue de l'art du XVI^e^ siècle à éclairer et que notre conception, très probablement fort incomplète de la musique de ce temps, n'en puisse être renouvelée presqu'entièrement.
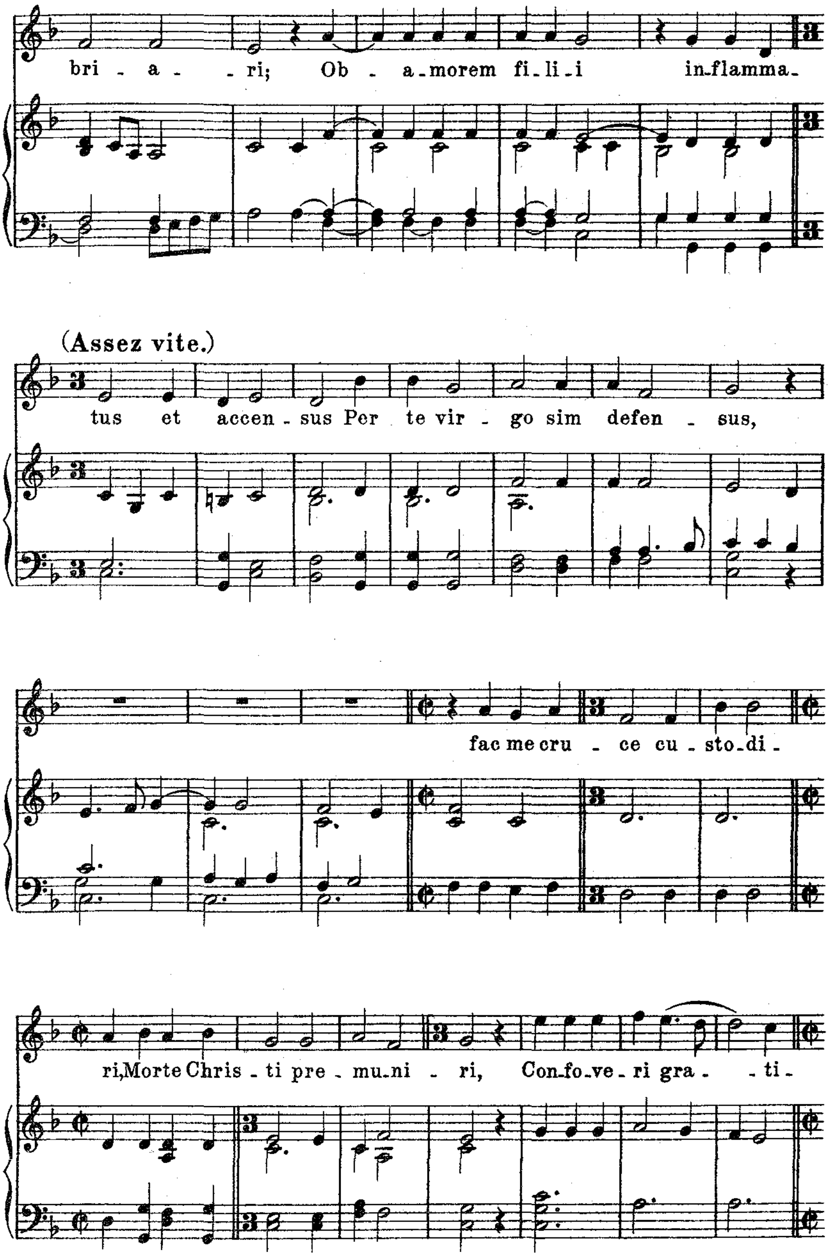
NB. Dans les transcriptions qui suivent, la partie d'accompagnement reproduit exactement la tablature de luth originale. Les nuances ou indications de mouvement ont été ajoutées pour faciliter l'exécution au Congrès de Bâle et ne figurent point dans le texte.
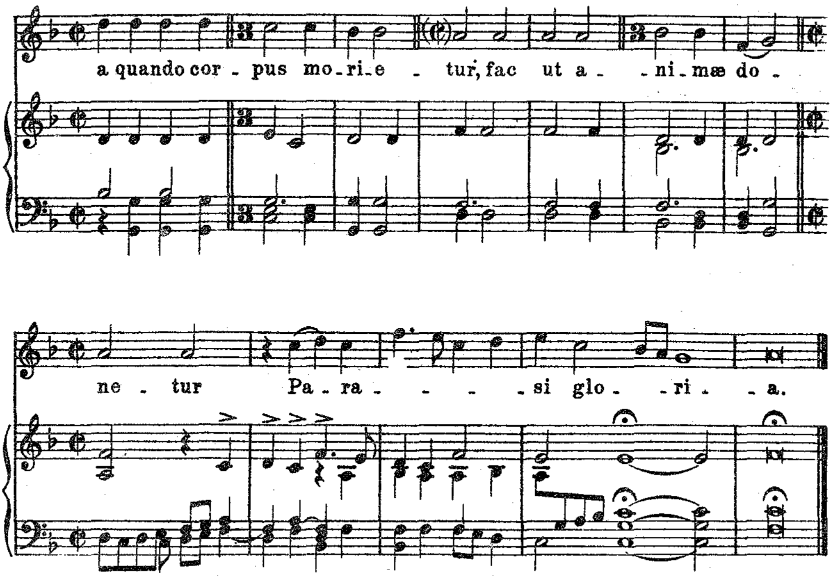
Josquin De près. „Stabat mater.“ Secunda pars.




am, fac ut ar - deat cor — me - um
in aman - do — Christum — De - - um, — Chri - - stum
De - um ut il - li — com - pla - ce - am, —
mi - hi jam non sis —
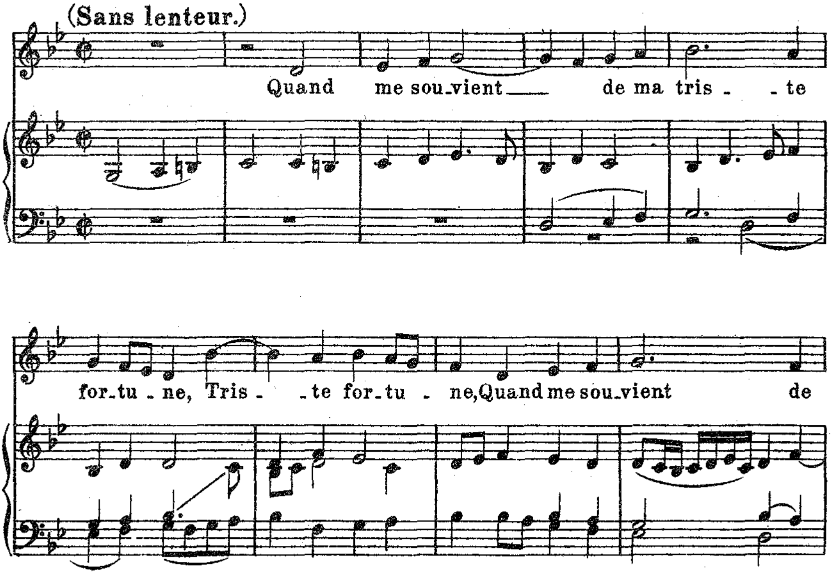

a - - - ma - - - ra; fac ut te - - - - cum
lu - ge - - am pas - si - o - nis e -
jus sor - - tem
cru - ce hac in - e -
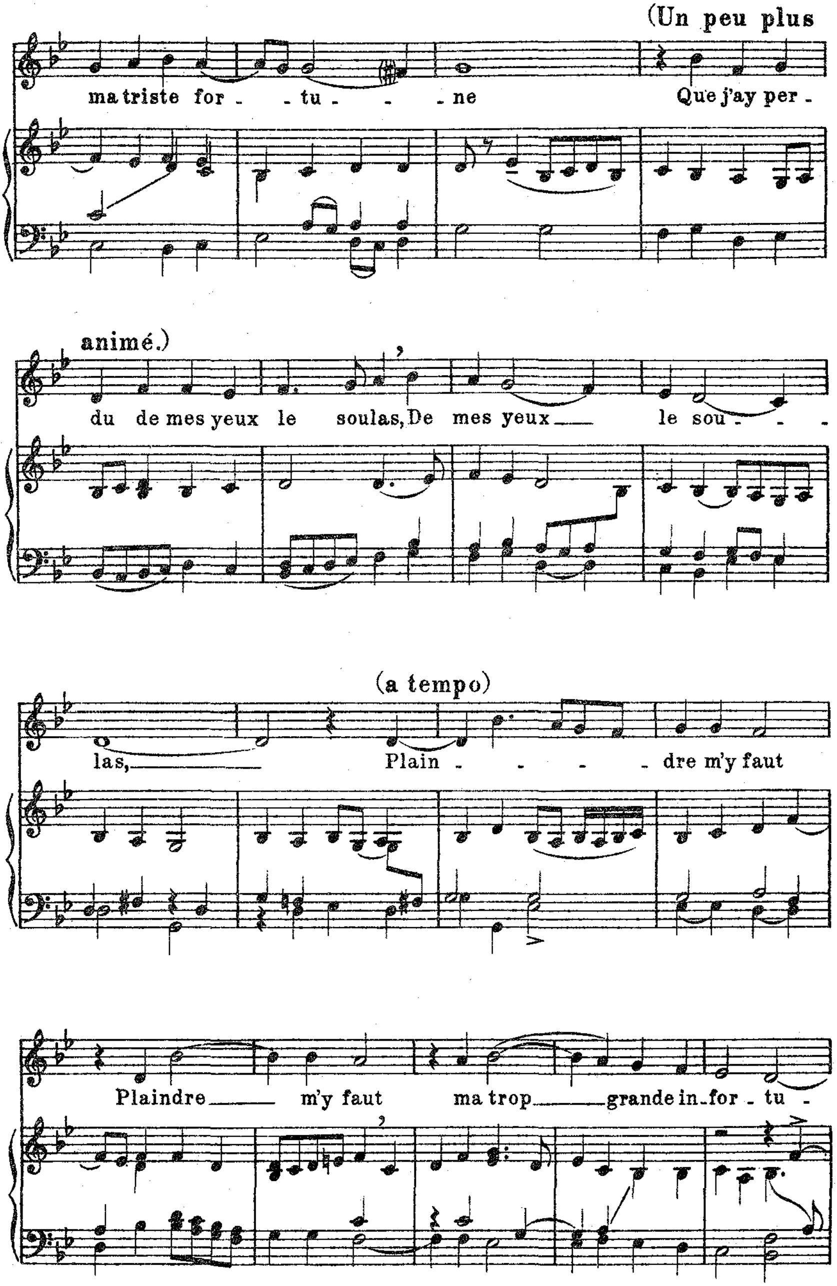

bri - a - - ri; Ob - a-morem fi-li-i in-flamma-
(Assez vite.)
tus et accen - sus Per te vir - go sim defen - sus,
fac me cru - ce cu - sto-di-
ri,Morte Chris - ti pre - mu-ni - ri, Con-fo-ve-ri gra - ti-
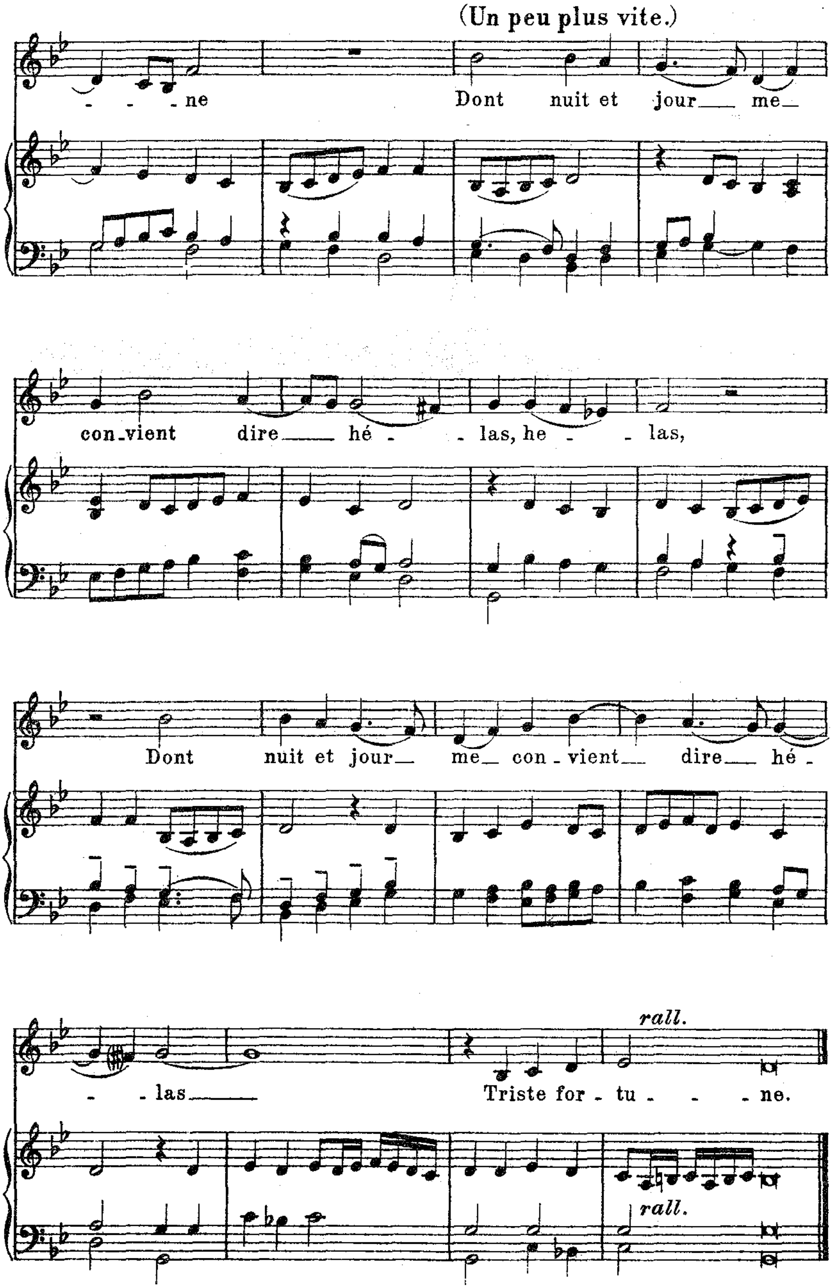


Créquillon.
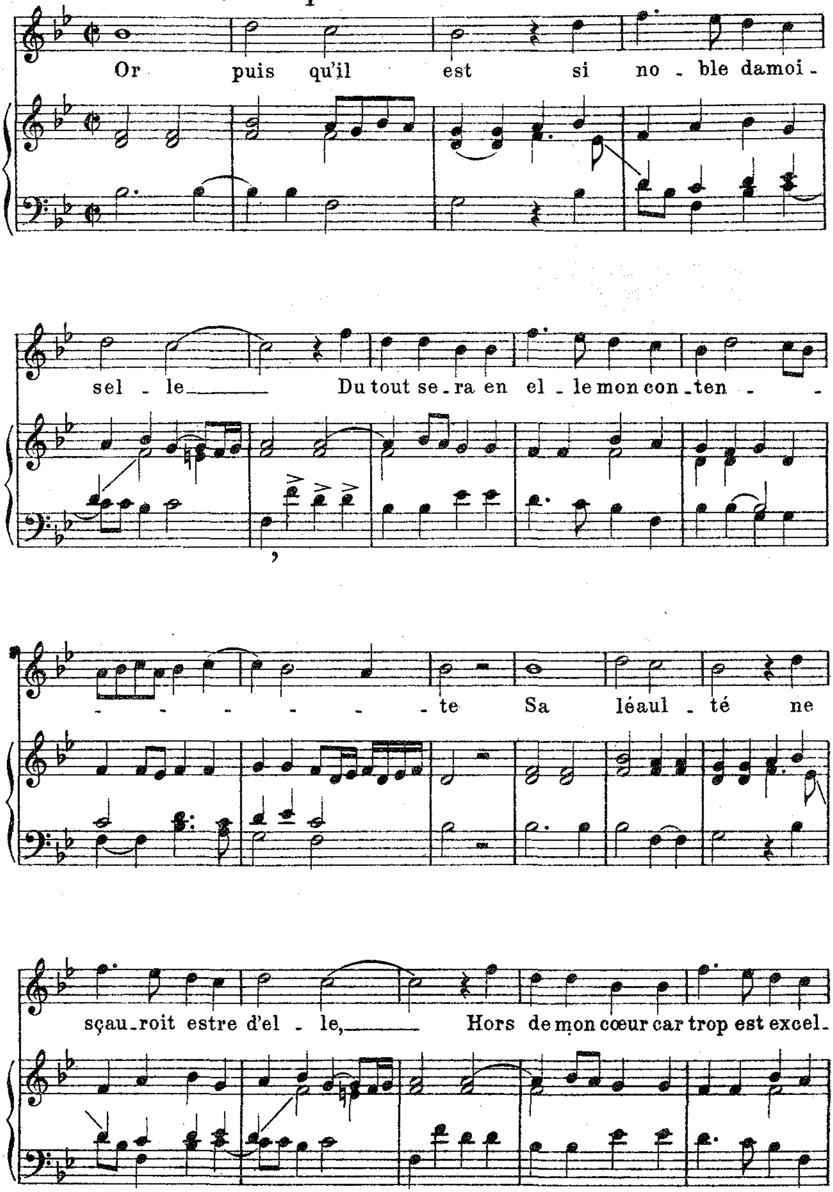
(Sans lenteur.)
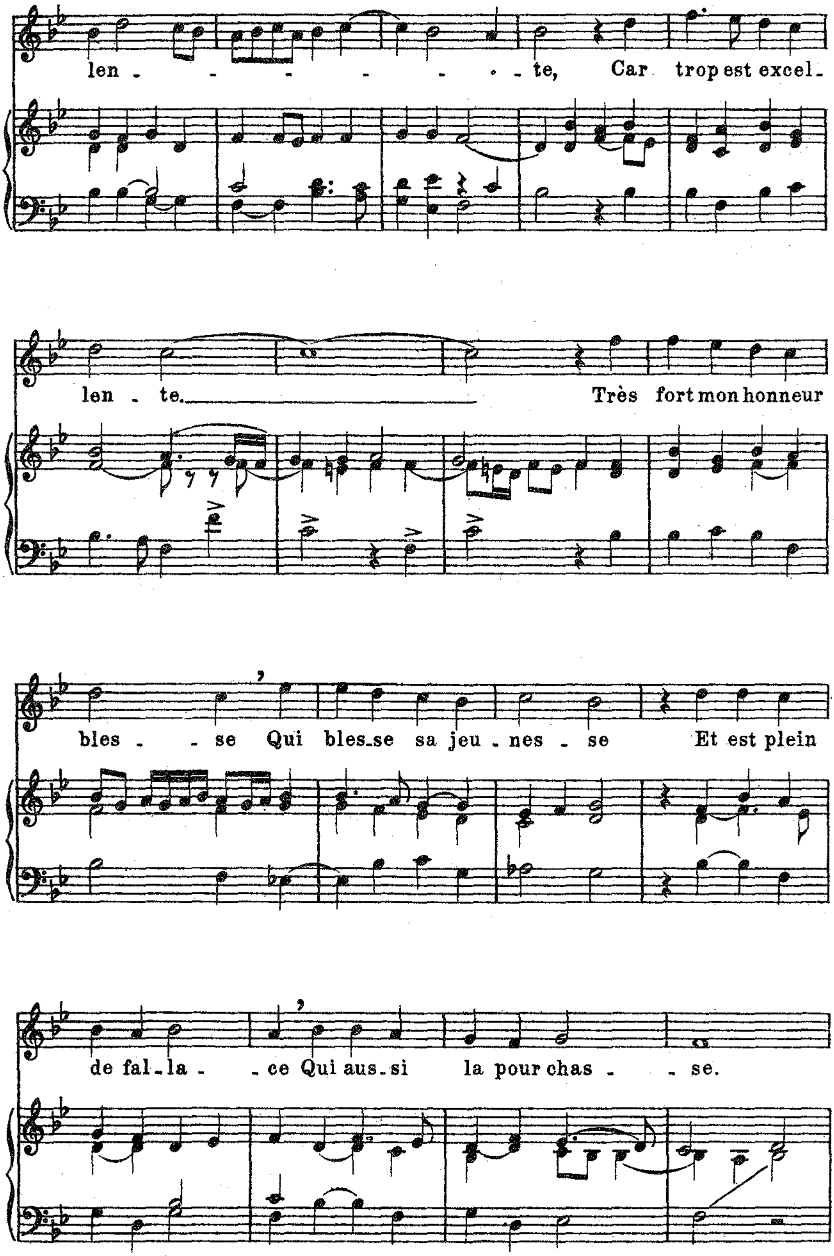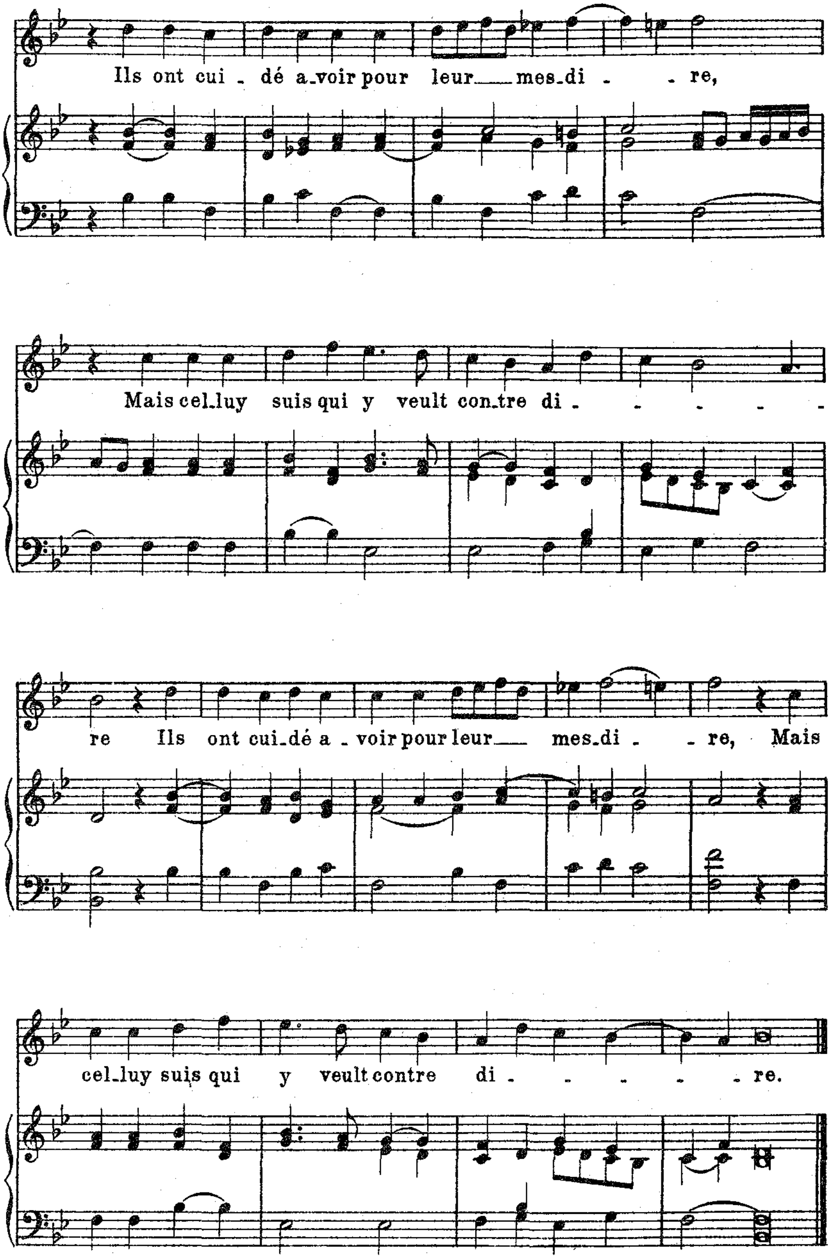



(Un peu plus
ma triste for - - tu - - - ne Que j'ay per -
animé.)
du de mes yeux le soulas, De mes yeux le sou - - -
(a tempo)
las, Plain - - - - dre m'y faut
Plaindre m'y faut ma trop grande in - for - tu -


(Un peu plus vite.)
- - - ne Dont nuit et jour me
con-vient dire hé - - las, he - - las,
Dont nuit et jour me con-vient dire hé -
- las Triste for - tu - - - ne.
rall.
rall.

Clemens non Papa.




len - - - - - - . - te, Car trop est excel-
len - te. Très fort mon honneur
bles - - se Qui bles-se sa jeu - nes - se Et est plein
de fal-la - - ce Qui aus-si la pour chas - - se.


Ils ont cui - dé a-voir pour leur mes-di - - re,
Mais cel-luy suis qui y veult con-tre di - - - - -
re Ils ont cui-dé a - voir pour leur mes-di - - re, Mais
cel-luy suis qui y veult contre di - - - - - re.

Die Beggar's Opera von Gay und Pepusch.

Ihre musikalisch-parodistische Seite und ihre Nachahmungen in England

von

Georgy Calmus.

(Berlin.)

Die *Beggar's Opera*[1]) von Gay, die mit ungeheurem Erfolg am 29. Januar 1728 zum ersten Male in *Lincoln's Jnn Fields Theatre* in London aufgeführt wurde, ist eine der originellsten und geistreichsten Erscheinungen auf dem Gebiet der Opern-Parodie.

Die Wirkung, die das Werk auf die allgemeine Geschichte der Musik gehabt hat, ist im großen und ganzen bereits festgestellt worden. Die *Beggar's Opera* trat als Reaktion gegen die alte italienische *opera seria* auf, und ihre nach Deutschland gekommenen Nachahmungen haben mit dazu beigetragen, daß das deutsche Singspiel seine Hauptmerkmale, die volksliedartigen Gesänge und den gesprochenen Dialog, aufnahm, eine Wirkung, die ja von Hiller bis auf Mozart, Weber und Lortzing zu verfolgen ist.

Die große literarische und kulturhistorische Bedeutung der *B. O.* ist in der Einleitung von Sarrazin's Neuausgabe bereits gewürdigt worden[2]). Ihre musikhistorische Stellung wurde ausführlich von Chrysander in seiner Händel-Biographie[3]) und in zwei sich gleichenden Aufsätzen von Lindner[4]) besprochen.

Es kann daher als bekannt vorausgesetzt werden, daß es mit an dem Erscheinen der *B. O.* gelegen hatte, daß die italienische Oper in London, die sogenannte *Royal Academy of Music*, die seit 1720 unter Händel's Leitung bestanden hatte, im Jahre 1728 bankrott machte und ihre Pforten schließen mußte. Der Zusammenbruch war aber schon durch mehrere Vorkommnisse der letzten Jahre genügend vorbereitet worden[5]), und das Erscheinen der *B. O.* gab der italienischen Oper nur noch den letzten Todesstoß. Aus diesen Tatsachen aber zu schließen, daß die *B. O.* eine Satyre sei, die ihre Spitze lediglich gegen die italienische Oper gerichtet habe, geht doch nicht an. Wir haben in diesem Stück ein solches Gemisch von Parodie und Satyre vor uns, daß es kaum festzustellen ist, gegen was sich die *B. O.* eigentlich

---

1) *The / Beggar's / Opera. / As it is Acted at the / Theatre Royal / in Lincolns-Inn Fields. / Written by Mr. Gay. / Nos haec novissimus esse nihil. Mart. / The Third Edition: / With the Ouverture in Score, The Songs, and Basses, / (The Ouverture and Basses Compos'd by Dr. Pepusch) / Curiously Engrav'd on Copper Plates. / London: Printed for John Watts, at the Printing-Office in Wild-Court, near Lincoln's-Inn Field. MDCCXXIX.*

Auf der Königl. Bibliothek Berlin.

2) »John Gay's Singspiele mit Einleitung und Anmerkungen.« Neu herausgegeben von Gregor Sarrazin, Weimar 1898, bei Felber.

3) Chrysander, Händel II, S. 190 ff.

4) Berliner Musik-Zeitung »Echo« 1858, Nr. 34 und »Zur Tonkunst«.

5) Vgl. darüber Chrysander, a. a. O. II.

am meisten richtete. Gay schrieb sie in erster Linie um sich an dem Minister Walpole zu rächen, dem er die Schuld daran zuschrieb, daß man ihm, nach jahrelangem Warten bei Hofe, endlich den Posten eines Kammerherrn bei einer zweijährigen Prinzessin gab, den er gekränkt ausschlug [1]). Daneben wollte er das sittenlose Leben der ganzen Hofgesellschaft aufdecken, und verlegte deshalb seine Handlung in die niedrigsten und verworfensten Schichten der menschlichen Gesellschaft, um zu zeigen, daß das Leben der höchsten Stände sich in nichts von dem Benehmen der Räuber und Straßendiebe unterschiede [2]). Diese Satyre kleidete er nun in die Formen einer Opernparodie; denn auf die italienische Oper konzentrierte sich damals das Hauptinteresse derjenigen Gesellschaft, die Gay angreifen wollte [3]). Nebenbei gab er seinem Stück noch einen ganz besonderen Reiz dadurch, daß er einen höchst aktuellen Stoff für seine Handlung wählte, nämlich die kurz zuvor (1725) zum Austrag gebrachte Kriminalgeschichte des Räubers und gleichzeitigen Polizeispitzels Jonathan Wild, den auch Fielding in einem gleichnamigen Roman zum Helden ausersehen hatte. Auf diese Weise war aber Gay nach allen Seiten geschützt. Jeder Zuhörer konnte den Inhalt nach seiner Auffassung deuten. Der Minister konnte die Posse ausschließlich für eine Opernparodie halten, die Herren und Damen des Hofes konnten einzig und allein eine Dramatisierung der Wild'schen Untaten darin sehen, und wieder andere konnten die Angriffe auf Walpole und seine Genossen heraushören. Jeder hatte Recht mit seiner Auffassung und Niemand konnte die Aufführungen verhindern. Walpole's Rache bestand nur darin, daß er später die sehr zahme Fortsetzung der *B. O.*, das Singspiel »*Polly*«, verbot, und Gay die Aufführung nicht mehr erlebte. »*Polly*« wurde 50 Jahre später zum ersten Male gespielt, als das Interesse für die Sache längst erloschen war.

Es ist vielfach geleugnet worden, daß die *B. O.* überhaupt eine Parodie auf die italienische Oper sei. Diese Ansicht vertrat vor allen Dingen Hawkins [4]). Er meint, eine Opern-Parodie erfordere einen »*mock hero*«, und müsse in der Form eines Dramas geschrieben sein, in bombastischem Stil, mit Rezitativen und Arien untermischt. Da dies alles der *B. O.* fehle, so sei es klar, daß sie keine Parodie enthielte; denn der Dialog werde gesprochen, und die Musik bestände in alten Tanzliedern. Trotzdem hieße es, aber ohne jede Begründung, daß die *B. O.* mehr als alle Schriften und sonstigen Parodien dazu beigetragen habe, die italienische Oper in Mißkredit zu bringen. Ferner wirft Hawkins der *B. O.* höchste Unmoralität vor und behauptet, daß durch den Heldenschein, der dem Räuber Macheath gegeben sei, viele junge Leute auf die Bahn des Verbrechens gezogen worden seien. Diese Meinung über die *B. O.* hat sich merkwürdigerweise bis vor kurzem

---

1) Über Gay's falsche Auffassung dieser vermeintlichen Kränkung vgl. Elwin, *Pope*, v. VII, p. 103, Anmerkung 3.

2) Über die damaligen Zustände in London vgl. Chrysander, a. a. O., Kapitel I und II.

3) Die erste Anregung dazu hatte ihm vielleicht im Jahre 1716 Swift gegeben, der ihm schrieb: *What think you of a Newgate pastoral, among the whores and thieves there?* — Vgl. Elwin, Gesamtausgabe der *Pope*'schen Werke, vol. VII, p. 17; vgl. auch ebenda, Gay an Swift 22. Oct. 1727, p. 103.

4) Hawkins, *A General History of the Science and practise of Music*, vol. V, p. 315.

ziemlich so erhalten, wie Hawkins sie hier ausspricht. Dem Text des Stückes wurde z. B. erst Sarrazin gerecht.

Am meisten interessiert uns aber hier die Frage, inwiefern die *B. O.* eine Parodie der *opera seria* ist; denn daß hier trotz Hawkins' Urteil wirklich eine ausgesprochene Parodie vorliegt, ist ja bereits mehrfach angedeutet worden. Allerdings haben Gay und Pepusch sie nicht nach dem Hawkins'schen Rezept hergestellt, sondern sind unendlich viel geistreicher und witziger vorgegangen, indem sie nicht übertrieben nachgeahmte italienische Koloratur-Arien, sondern englische Volkslieder zu ihrem Zwecke verwendeten. Besonders in bezug auf die späteren Nachahmungen und die Beziehungen der englischen Operetten zum deutschen Singspiel verdient dieser musikalisch-parodistische Teil entschiedene Beachtung. Merkwürdigerweise hat sich noch niemand, auch nicht Chrysander, eingehender damit beschäftigt.

Man liest überall, das die *B. O.* die Reihe der englischen sogenannten »*Ballad operas*« eröffnet habe, deren Merkmale darin bestanden, daß der Dialog gesprochen wurde, und die Gesangseinlagen sich aus bekannten Volksliedern und Gassenhauern zusammensetzten[1]). Gay, so wird gesagt, habe hierin schon in Frankreich und auch in England selbst Vorbilder gehabt. Das macht nun den Eindruck, als ob er hauptsächlich den Zweck verfolgt habe, sein Stück mit den zum größten Teil sehr ansprechenden Liedern etwas herauszuputzen und es dadurch populärer zu machen. In den Nachahmungen der *B. O.*, die sich dann nur noch an die äußerliche Technik hielten, ist dies auch meistens der Fall gewesen; daß aber gerade durch die Einführung der Volkslieder und die Art ihrer Verwendung die Satyre auf die italienische Oper am schärfsten hervortritt, das hebt auch Chrysander nicht genügend hervor.

Gay wählte zu seinem musikalischen Mitarbeiter den aus Berlin stammenden Dr. Pepusch, der zu jener Zeit Musikdirektor an *Lincoln's Jnn Field Theatre* war[2]) und diese Bühne mit der Musik zu Opern und Maskeraden versah. Pepusch, der ums Jahr 1725 mit Croft, Bononcini und Geminiani eine feindliche Clique gegen Händel bildete[3]), übernahm gewiß mit Vergnügen den Auftrag, die Musik für ein Stück zu schreiben, das sich gegen die große Konkurrenz in der *Royal Academy* richtete. Er begnügte sich nun durchaus nicht damit, nur den Baß unter die vorhandenen Melodien zu schreiben, sondern trug zur Verspottung der italienischen Oper wesentlich dadurch bei, daß er die Melodien in vielen Fällen so verwendete, daß sie zu direkten Parodien der in der *opera seria* typischen Gesangsformen wurden. Dann wählte er die Lieder so sorgfältig aus, daß er eine durchgehende musikalische Charakterisierung der einzelnen Personen damit erzielte. Allerdings wurden diese Anspielungen auf die *opera seria* nicht bei allen Gesangseinlagen

1) Hier soll gleich ein Irrtum berichtigt werden, dem man häufig begegnet. Diese *Ballad Operas* werden oft zusammenfassend auch »Bettler-Opern« genannt, was absolut unrichtig ist. Es gibt nur diese eine Bettler-Oper, alle späteren Nachahmungen haben mit dem »Bettler« nichts mehr zu tun und gehören in die Rubrik der »*Ballad Operas*«. Chrysander scheint diesen Irrtum veranlaßt zu haben, als er das betreffende Kapitel in der Händel-Biographie »Englische Bettler-Opern und Balladen-Singspiele« überschrieb.

2) Burney, *History of Music*, vol. IV, p. 635.

3) Chrysander, a. a. O., vol. II, p. 139.

durchgeführt und bezweckt, sondern einige trugen auch nur coupletartigen Charakter. In solchen Fällen entschädigte Gay dann häufig dadurch, daß er an die vorhandenen, ursprünglichen Texte anknüpfte und deren allgemein bekannte Anfangs- oder Schlußzeilen beibehielt oder humoristisch umbildete. Erst die völlig bedachte Auswahl der Lieder und der darin liegende, dem englischen Publikum sofort verständliche Humor erklären mit den großen Erfolg, den die *B. O.*, allerdings auch nur in England selbst, haben konnte.

Durch das Werk von Chappell, *Popular music of the olden times*, 2 Bände, London 1855—1859, ist es möglich gewesen, von den meisten Liedern den ursprünglichen Text mit den Melodien festzustellen. Eine andere Gelegenheit zu Vergleichen boten die drei Bände des alten Sammelwerkes »*The Dancing Master*« auf der hiesigen königlichen Bibliothek[1]). Bei einigen von Chappell nicht angeführten Liedern konnten Vergleiche mit späteren Bearbeitungen gemacht werden, und so war es möglich, den für andere Zeiten und andere Nationen nötigen Kommentar zu beschaffen[2]).

Eine eingehende Beschäftigung mit den Liedern ist auch an sich sehr lohnend, da die meisten von ihnen höchst anziehend sind. Dies Urteil findet schon darin seine Bestätigung, daß mehrere der in der *B. O.* vorkommenden Melodien sich auch in den bekannten Bearbeitungen für Klavier, Gesang, Geige und Cello finden, die Haydn, Beethoven und Weber, sowie mehrere kleinere Meister, Hummel, Pleyel, Kotzeluch, im Auftrag des Verlegers Thomson aus Edinburgh vornahmen.

Um ein möglichst anschauliches Bild von dem musikalischen Teil der *B. O.* zu geben, ist es nötig, den Text, der doch nicht so allgemein bekannt sein dürfte, mit in die Betrachtung zu ziehen.

In einer »Introduktion« werden wir durch die Unterhaltung eines Bettlers und eines Schauspielers über Zwecke und Ziele des Stückes aufgeklärt (Prolog). Der Bettler erzählt, daß er eine Oper geschrieben habe, die ursprünglich für die Hochzeitsfeierlichkeiten eines jungen Paares in St. Giles — der ärmsten Gegend Londons — bestimmt gewesen sei. Er habe sich bemüht, sie ganz der großen Oper nachzubilden, und alle deren typischen Vergleiche, mit denen man die Arientexte der *opera seria* auszuschmücken pflegte, darin angebracht: die Schwalbe, die Motte, die Biene, das Schiff, die Blume usw. Was die Rollen der beiden Heldinnen anbeträfe, so habe er sie so unparteiisch wie möglich bedacht, damit sich keine von ihnen beleidigt fühlen könnte. Um die Sache nicht zu unnatürlich zu machen, habe er aber das Rezitativ fortgelassen, und er hoffe, daß man ihm dies verzeihen werde. Er habe auch eine Kerkerszene eingefügt, da diese für die Damen doch immer so rührend sei. — Von den Volksliedern wird nichts gesagt. Es wird nur erwähnt, daß das junge Paar berühmt durch seine Vorträge alter *Ballads* gewesen sei.

1) Diese drei Bände enthalten die Ausgaben von 1716 und 1719 in einem Band zusammengebunden, ferner eine Ausgabe, bei der Titel und Angabe der Jahreszahl fehlen, und einen Band mit den Bässen zu der Ausgabe von 1716.

2) Vgl. auch die im Anhang gegebene Nachweis-Tabelle der Lieder der *B. O.* Beilage II.

Ihre Einführung bildete also nachher für den Zuschauer eine gewiß sehr belustigende Überraschung.

Verschiedene Anspielungen in dieser Einleitung erinnern lebhaft an die satyrischen Vorschriften, die Marcello in seinem bekannten Schriftchen: *Il teatro alla moda*[1]) (Venedig 1720) gibt. Die typischen Vergleiche und die Einführung einer Kerkerszene empfiehlt auch er als unbedingt nötig in einer *opera seria.* Daß diese Broschüre, die eine außerordentliche Verbreitung gehabt haben muß[2]), auch auf Gay gewirkt hat, ist ganz klar[3]). Was die Rollen der beiden eifersüchtigen Primadonnen betrifft, so war das in diesem Fall eine Spitze, die sich gegen die beiden berühmten Sängerinnen der italienischen Oper in London richtete, die *Faustina* Hasse und die Cuzzoni, die sogar einmal auf offener Szene tätlich geworden waren.

Der wirksamste Schlag gegen die italienische Oper war aber, daß in der *Beggar's Opera* englisch gesprochen wurde und nicht italienisch, und diese Allgemeinverständlichkeit trug natürlich wesentlich zu ihrem Erfolg bei. Schon seit der ersten Einbürgerung der italienischen Oper in London, also ungefähr seit Händel's Auftreten in England, hatte man sich heftig gegen die fremde Sprache gewendet. Besonders Addison[4]) hatte einen sehr witzigen Artikel von beißender Schärfe dagegen geschrieben.

Nach der Introduktion folgt nun die Ouverture von Pepusch für zwei Oboen und Streichquartett, in der französischen Form: langsam-schnell. Sie wird mit Recht von Burney und Hiller sehr gerühmt. Hiller meint, sie sei »gut gearbeitet und in einem Ton, der zu dem Stücke paßt«[5]). Dieses Urteil findet man dann später bei Gerber[6]), Lindner[7]), Ledebur[8]) und Eitner[9]) wieder abgedruckt. Burney[10]) geht etwas weiter und teilt mit, daß Pepusch ein Volkslied darin verwendet habe, das auch nachher in dem Stück vorkomme. Die Hauptsache aber, die all diese späteren Beurteiler nicht mehr erkannten, oder vielleicht auch nicht mehr erkennen konnten, war, daß in dieser Ouverture gleich die erste ziemlich boshafte Anspielung auf Walpole lag; denn die Melodie, die in der *B. O.* unter dem Titel: »*One evening having lost my*

1) Mazzuchelli, *Marcello, Il teatro alla moda.* Venezia 1887.

2) Vgl. De la Borde, *Essay sur la musique*, Paris 1780, vol. IV, p. 467 ff.

3) Über weitere Verspottungen der *opera seria* in Italien selbst vgl. Scherillo, *Storia Letteraria dell' Opera Buffa Napolitana*, Napoli 1883.

4) Hurd, Gesamtausgabe der Werke von *Addison*, vol. 2, p. 268.

5) Hiller, Wöchentliche Nachrichten, 9. November 1767, p. 148.

6) Gerber, Historisch-biographisches Lexikon, unter Pepusch.

7) Lindner, a. a. O.

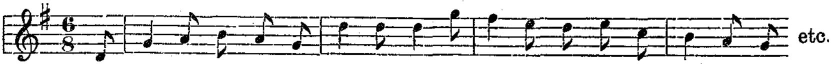
8) Ledebur, Tonkünstlerlexikon.

9) Eitner, Quellenlexikon.
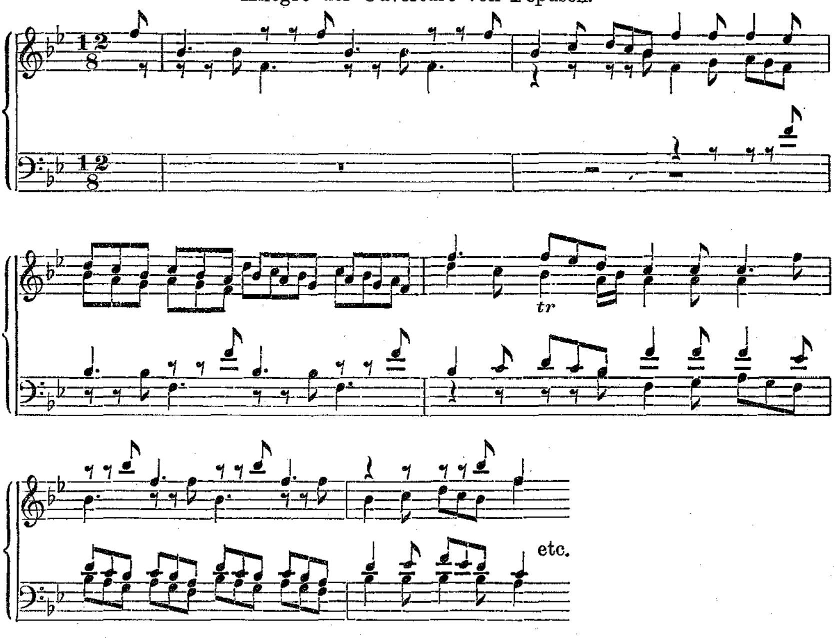
10) Burney, a. a. O., vol. IV, p. 635.

way« vorkommt[1]), war damals in England ganz bekannt mit der Bezeichnung »*Walpole, or the happy Clown*«[2]). Pepusch bringt nach einer langsamen Einleitung die sehr geschickte Bearbeitung des Liedes im Allegro, indem er die einzelnen Abschnitte der Melodie in dem vierstimmigen Satz motettenartig durchführt.

Air XLVII. One evening having lost my way.



Allegro der Ouverture von Pepusch.



Dann beginnt diese Festoper des niederen Volkes, die im Gegensatz zu den feierlichen Vorstellungen der *opera seria*, in denen nur Götter und Helden auftraten, ausschließlich unter den verworfensten Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft spielt. Die Hauptperson des Stückes, Peachum, hat als Urbild den 1725 hingerichteten berüchtigten Verbrecher Jonathan Wild, der seine Tätigkeit nach zwei Richtungen entfaltet hatte. Auf der einen Seite war er Haupt und Organisator einer großen Einbrecherbande gewesen, die ihm alle Beutestücke abzuliefern hatte, mit

1) *Air* 47 der *B. O.*

2) Vgl. Chappell, a. a. O., vol. II, p. 675 und *Dancing Master* 1719, p. 347.

denen er dann einen schwunghaften Handel betrieb, auf der andern war er Angeber bei der Polizei, der er diejenigen Verbrecher auslieferte, die ihm nicht genügend einbrachten. Dafür wurden ihm pro Kopf 40 £ (800 Mark) bezahlt.

Dieser Mann hatte zeitweis so bedeutende Einnahmen, daß er auf großem Fuße lebte, eine zahlreiche Dienerschaft besoldete, eine Art Leibgarde, und sogar einen eigenen Hauskaplan besoldete, und fünfmal verheiratet gewesen sein soll; eine seiner Frauen stammte sogar aus guter Familie. Nebenbei soll er mit seiner Tätigkeit vereinbart haben, ein erklärter Deist gewesen zu sein und ein lebhaftes Interesse für Studien gehabt zu haben. Schließlich endete er doch, trotz vieler vornehmer Gönner, am Tyburn Tree, nämlich am Galgen[1]).

Der Inhalt des Stückes ist nun in Kürze folgender:

In der in Peachum's Solde stehenden Einbrecherbande ist Macheath der verwegenste Räuber. Er verheiratet sich heimlich mit Polly, der jungen und schönen Tochter Peachum's, der darüber außer sich gerät, weil er es vom pekuniären Standpunkte aus falsch findet, wenn Polly ihre Gunst nur einem Mann zuwendet. Er schlägt deshalb vor, Macheath der Polizei auszuliefern, damit seine Tochter ihn dann als die Witwe beerben und außerdem die vom Staat ausgesetzten 40 £ einziehen könne. Polly, die aber Macheath wirklich liebt, will darauf nicht eingehen, sondern verrät den Plan an ihren Gatten und fordert ihn auf zu fliehen. Der Räuber begibt sich aber nur bis in die nächste Verbrecherkneipe, wo er die ganze Bande findet. Er feiert hier ein tolles Fest, wird aber mitten im Tanz von Peachum und dessen Freund Lockit, dem Gefängniswärter von Newgate[2]), festgenommen und abgeführt. Die Tochter dieses Lockit, Lucy, behauptet ebenfalls mit Macheath verheiratet zu sein. Sie und Polly treffen sich bei ihm im Gefängnis und geraten voller Eifersucht heftig aneinander. Schließlich verhilft Lucy ihrem Geliebten zur Flucht. Mit Hilfe einer alten Kupplerin wird sein Aufenthalt, eine Spielhölle, von Peachum und Lockit bald wieder entdeckt, er wird aufs neue ins Gefängnis geführt und nun zum Tode verurteilt. Polly, Lucy und noch vier andere Frauen kommen, um Abschied von ihm zu nehmen, doch wird er im letzten Augenblick begnadigt, da, wie der Schauspieler zum Bettler in der letzten Szene sagt, eine Oper stets heiter schließen müsse, ganz gleich wie sinnlos ein solcher Schluß herbeigeführt würde. Gesang und Tanz, bei dem Macheath Polly wählt, beschließen das Ganze.

Inwiefern sich der Inhalt gegen Walpole und die damalige Hofgesellschaft richtete, ist, so weit dies jetzt noch möglich war, von Chrysander und Sarrazin nachgewiesen worden. Das Fest in der Verbrecherkneipe war vielleicht eine Satyre auf die Maskeraden und Ridottos, die Heidegger im *Haymarket Theatre*[3]) veranstaltete und die derartig an-

---

1) Sarrazin, a. a. O., p. VIII f.

2) Newgate-Gefängnis in London.

3) Vgl. das Spottgedicht »*The Masquerade*«, das Arbuthnot 1728 unter dem Pseudonym *Lemual Gulliver* gegen Heidegger schrieb. *Ballad Operas* vol, I, Nr. 6a, auf der Königl. Bibliothek Berlin.

stößig waren, trotzdem Personen der höchsten Aristokratie dort verkehrten, daß der König und das Parlament sich genötigt sahen, Protest dagegen einzulegen [1]).

Die Sprache in diesem Verbrecherstück ist natürlich den handelnden Personen und der damaligen Zeit entsprechend, auch als Kontrast zur *opera seria*, so derb und drastisch wie möglich. Trotzdem sprechen aber alle Beteiligten immer in einem weltmännischen, fast eleganten Ton, den Sarrazin auf französischen Einfluß zurückführt [2]). Im Gegensatz dazu wirken dann die gesungenen Strophen, in denen Gay all den reichen Bilderschmuck der italienischen Operntexte anbrachte, äußerst drastisch. Und indem er diese, durch die Person des Vortragenden noch doppelt geziert klingenden Worte auf ein altes Volkslied oder einen Gassenhauer singen ließ, parodierte er nicht allein die verstiegene Ausdrucksweise der italienischen Texte, sondern auch die Musik selbst. Diese Verwendung der Lieder ist am besten durch Beispiele klarzulegen.

Nachdem Peachum und seine Frau sich im ersten Akt in brutalsten Ausdrücken über die heimlich erfolgte, unerwünschte Heirat ihrer Tochter Polly ergangen haben und ihre höchst unsittlichen Gründe in einer nichts scheuenden Verbrechersprache dagegen anführten, läßt Mrs. Peachum ihre mütterlichen Gefühle in einer Arie ausströmen, d. h. sie singt eine Strophe, die ganz in den zarten, poetischen Ausdrücken der italienischen lyrischen Arientexte beginnt (Akt I, Szene 4) und auch schon jene angekündigten Vergleiche bringt:

If Love the Virgin's Heart invade
How, like a Moth, the simple Maid
Still plays about the Flame!
If soon she be not made a Wife,
Her Honour's sing'd, and then for Life,
She 's — — — what I dare not name.

Ein Vergleich mit dem ursprünglichen Text zeigt, daß Gay hier den lockeren Refrain des alten Liebesliedes beibehalten hat und ihn für seine Zwecke verwendete. Die Melodie in der *B. O.* ist betitelt: *Why is your faithful slave disdain'd* und die Originalworte lauten [3]):

Why is your faithful slave disdain'd?
By gentle Arts my Heart you gain'd!
O keep it by the same.
For ever shall my Passion last
If you will make me once possess
Of what — I dare not name.
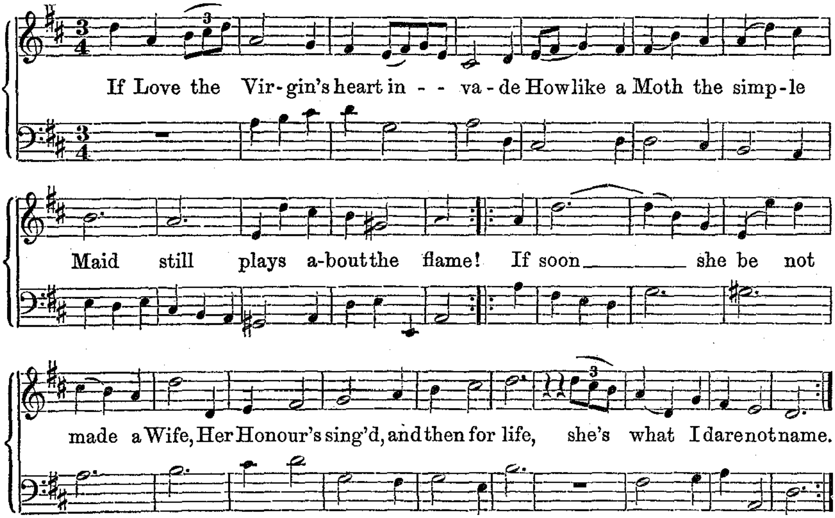
---

1) Chrysander, a. a. O., II, p. 102.

2) Sarrazin, a. a. O., p. XIV.

3) Siehe Playford: *The Banquet of Musick*, 1688, zweites Buch, S. 5. Königl. Bibliothek Berlin. Die dort angeführte Melodie ist eine völlig andere als die in der *B. O.*

Die Melodie, die Mrs. Peachum hier singt, ist so schön und ausdrucksvoll, daß es beinahe zweifelhaft erscheint, ob sie wirklich, trotz ihrer Überschrift, die auf einen bekannten Gesang deutet, dem englischen Volksliederschatz entnommen oder nicht vielleicht einem italienischen Werk entlehnt ist[1]). Zum Anfang paßt sie dem Sinne, wenn auch nicht der Deklamation nach, sehr gut, bildet aber zu dem losen Schluß einen starken Kontrast. So ergab das ganze eine wirkungsvolle Parodie auf das falsche Pathos und die erheuchelte Sentimentalität der italienischen ernsten Oper.

Air IV. Why is your faithful slave disdain'd?

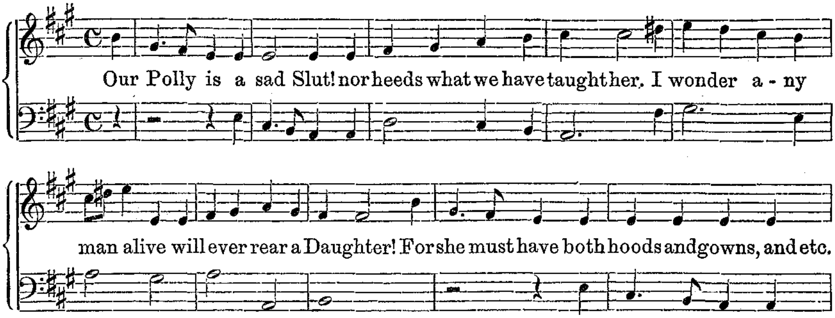


Die Lieder, die Mrs. Peachum in ihrer kleinen Rolle singt, weisen, mit einer Ausnahme, alle mehr oder weniger die Merkmale des oben angeführten Beispiels auf. Auch wenn sie ihre äußerst anfechtbaren moralischen Ansichten auseinandersetzt, wie z. B. in dem Lied Akt I Szene 5 »*A maid is like a golden Oar*« (ore = Erz), zu dem eine lustige Melodie im Bänkelsängerton gewählt ist, so haben doch diese Lieder durch ihre gezierte, bilderreiche Sprache immer jenen karrikiert pathetischen und zugleich sentimentalen Anstrich. Nur einmal kommt Mrs. Peachum's Brutalität auch in einem Gesang zum Ausdruck. (Akt I Szene 8), »*Our Polly is a sad Slut*«. Da sind alle überspannten Vergleiche und alle schönen oder fröhlichen Melodien vergessen, und zu den derben Worten

1) In England waren z. B. mehrere Melodien von Giov. Bononcini in den Gesellschaftsgesang übergegangen, vgl. Chrysander a. a. O. II. S. 66. Ein Nachweis über den Ursprung der vorliegenden Melodie ist bis jetzt noch nicht gelungen.

ist ein derber Gassenhauer, »*O London is a fine town*«, gewählt worden, ein Stück mit polterndem, abgehacktem Rhythmus, nur aus acht Takten bestehend, die schon zur Bestreitung der einen Strophe dreimal wiederholt werden müssen. Trotzdem wird das Lied mit denselben Worten dacapo gesungen, und die Parodie auf die meist glänzenden, im Allegro vorgetragenen Dacapo-Arien der italienischen Oper ist somit auch vorhanden.

Air VII. Oh London is a fine town.

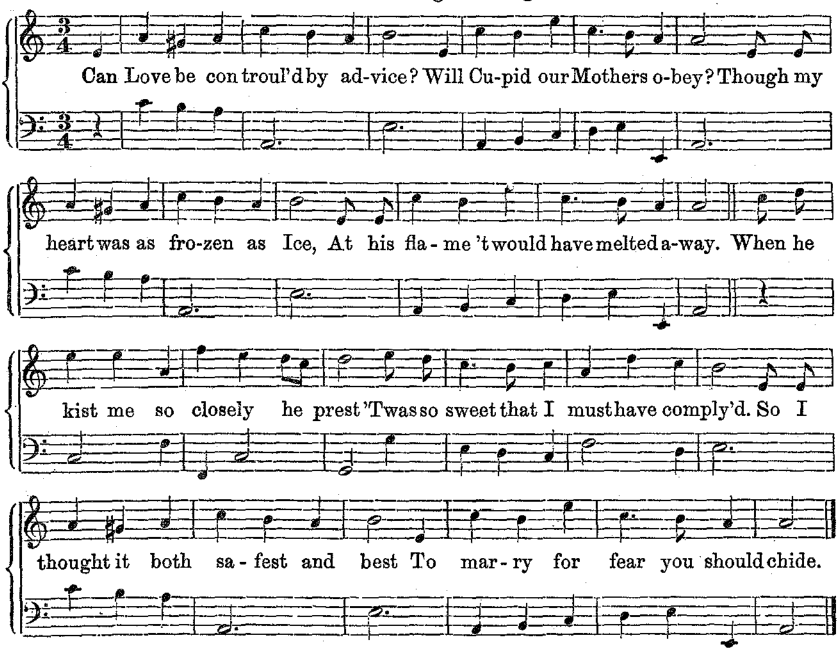


Das Hauptinteresse erregte damals in der *B. O.* die Figur der Polly. Im Gegensatz zu Lucy, der leidenschaftlichen Rivalin, die auch vor einem Mord nicht zurückschreckt, um an das Ziel ihrer Wünsche zu gelangen, ist Polly die naive, sentimentale Liebhaberin. Und obwohl sie völlig in die sie umgebende Sphäre hineinpaßt, ist es Gay doch gelungen, in ihr eine wirklich sympathische Gestalt zu schaffen, die bei aller Sanftheit und Schwärmerei doch völlig in das Gewerbe ihres Vaters eingeweiht ist und ein gut Teil naiver Dreistigkeit besitzt, trotzdem aber besonders anziehend durch ihre rührende Liebe zu dem Räuber Macheath wirkt. Aus ihrer sanften Ruhe wird sie nur durch ihre Nebenbuhlerin Lucy gerissen und bedient sich in solchen Augenblicken dann auch in den Liedern der Sprache ihrer Umgebung. Die Melodien, die Polly zu singen hat, sind alle außerordentlich ansprechend und haben fast durchgehend einen etwas elegischen Ausdruck. Die Texte sind sehr reich mit Gleichnissen geschmückt und bringen oft ein unglaublich drastisches Gemisch von rührender Unschuld und krassester Unmoral.

Die Rede, die Polly bei ihrem ersten Auftreten hält (Akt I Szene 7) kann ihre Herkunft und ihre Beziehungen zu Peachum's Gewerbe nicht zweifelhaft lassen. Aber gleich in dem Liede, das darauf folgt: »*Virgins are like the fair Flower in its Lustre*« mit der lieblichen Melodie: »*What shall I do to show How much I love you*«, vergleicht sie die Jungfrauen mit Blumen, die von Bienen und Schmetterlingen umspielt werden, bis sie, nach Covent-Garden — einem übelberüchtigten Platz in London —

geschickt, verwelken und mit Füßen getreten sterben. In der nächsten Szene (I. 8) erklärt sie in einem Lied, in dem auch von Cupido die Rede ist, sie habe gerade geglaubt dem Schelten der Eltern zu entgehen, als sie Macheath heiratete. Da dies Lied dem Text und der Musik nach charakteristisch für Polly ist, so soll es als Beispiel hier folgen.

Air VIII. Grim King of the ghosts etc.



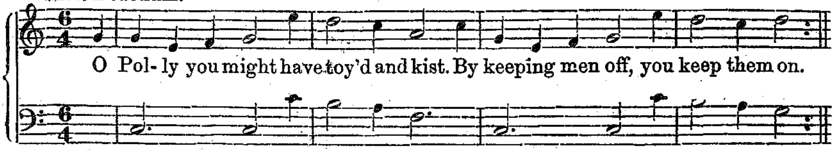
Gay hielt sich mit der ersten Zeile des Gedichtes an die Anfangsworte einer Strophe, die Berkeley auf dieselbe, in England sehr bekannte Melodie gebracht hatte, in seinem *Peregrine Pickle*: *Can love be controll'd by advice? Can madness and reason agree*« etc[1]).

Ein Duett zwischen Polly und ihrer Mutter, bei welcher Gelegenheit diese ihr ganzes Pathos wiedergefunden hat, gehört mit zu den anmutigsten Weisen der *B. O.* Die Melodie erschien zuerst in der Sammlung von D'Urfey: *Pills to purge Melancholy* 1719 und wurde danach besonders viel auf Jahrmärkten gesungen, war also den Zuhörern ganz bekannt[2]). Die Duette und auch das einzige Terzett (Akt III Szene 15) sind immer nur Wechselgesänge, bei denen die Abschnitte des Liedes unter den Partnern verteilt werden.

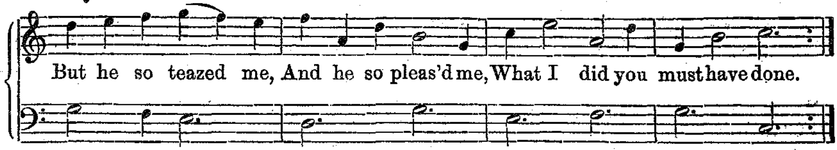
1) Chappell, a. a. O. v. II. p. 493f.
2) Chappell, a. a. O. vol. II. p. 587.

Air IX. O Jenny, o Jenny, where hast thou been.

Mrs. Peachum.

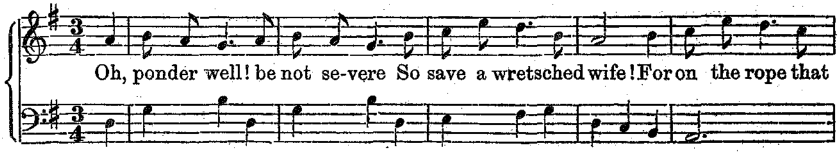


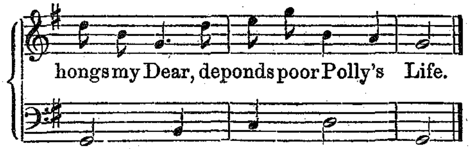
Polly.



In derselben Szene gibt Polly in einem Liede ihrer Freude Ausdruck, daß ihre Eltern endlich doch ihrer Ehe mit Macheath zustimmen. Sie vergleicht sich mit einem Schiff, das mit Contrebande beladen vom Sturm umhergeworfen wird, aber endlich glücklich den Hafen erreicht hat. Die fröhliche Melodie: »*Thomas I cannot*« findet sich in Hawkins »*Transcripts of Virginal Music*«[1]. Als sie aber hört, daß ihre Eltern nur unter der Bedingung mit der Heirat einverstanden sind, wenn Polly ihren Gatten an den Galgen liefert, bricht sie in die Klage aus:

Air XII. Now ponder well, ye parents dear.





Auch hier hielt sich Gay wieder an den Originaltext einer alten und in England außerordentlich beliebten Ballade »*The children of the Wood*«, die mit den Worten begann: »*Now ponder well, ye parents dear*«[2].

Dies Lied war übrigens ausschlaggebend für den Erfolg der *B. O.*, der nach den ersten Szenen noch sehr zweifelhaft gewesen war. Bei den rührend gesungenen Worten Polly's: *for on the rope* etc. wandte sich die vorher geteilte Meinung vollständig zu Gunsten der *B. O.*, und alle

1) Chappell: a. a. O. vol. I. pag. 336.
2) Chappell: a. a. O. vol. I. pag. 201. u. Addison: *Spectator* Nr. 85.

Zuschauer brachen in ein erschütterndes Lachen aus[1]). Man sagte auch, daß dies Lied denjenigen Mann unwiderstehlich bezwang, der Miss Fenton, die Darstellerin der Polly, bald darauf heiratete. Es war ein Lord Bolton[2]).

Pepusch entnahm übrigens seine Melodien nicht ausschließlich dem englischen Volksliederschatz. Das nächste Lied, in dem Polly sich mit einer Taube vergleicht, die dem Geliebten auch ins Grab folgt, trägt die Überschrift: »*Le printemps rappelle aux armes*«. Wo die Melodie herstammt, konnte nicht ermittelt werden.

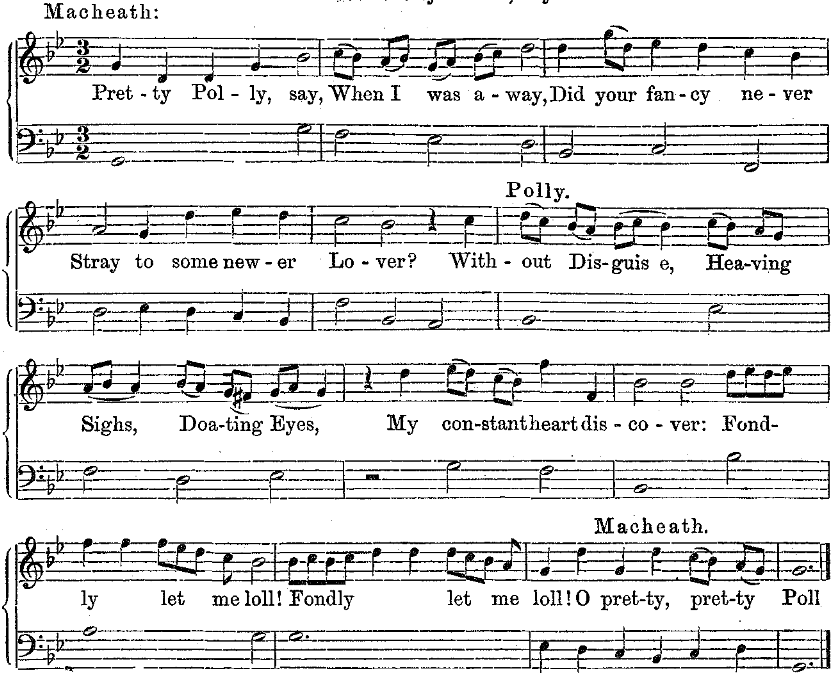
Alle bis jetzt angeführten Lieder lassen deutlich entweder die Parodie auf die italienische Oper oder sonst eine spöttische Anspielung erkennen. In der nun folgenden Liebesszene zwischen Polly und Macheath fallen aber alle satyrischen Nebenbedeutungen scheinbar fort; denn Texte und Melodien sind in diesem Auftritt so anmutig gewählt, daß Sarrazin mit Recht sagt, die Weisen der Spottdrossel seien mitunter so lieblich, daß wir eine Nachtigall zu hören glauben. Im Dialog verleugnen Polly und Macheath freilich ihre Herkunft nicht. So fragt z. B. Polly ihren Geliebten, ob er sie auch nie verlassen würde, und ob er sie selbst im Fall seines Transports nach den Kolonien mitnehmen wolle; und von dieser Möglichkeit spricht sie so harmlos, als handle es sich um einen neuen Siegeszug, den ihr Held etwa zu unternehmen gedächte. — In dem ersten Lied, das die Beiden in dieser Szene singen und das als Duett gedacht ist, ist es Pepusch sogar gelungen eine Melodie zu finden, mit der er beide Personen musikalisch charakterisieren konnte. Die erste Hälfte, von Macheath gesungen, klingt fröhlich, behaglich und ein wenig neckend. Die zweite, von Polly vorgetragen, ist dagegen ganz weich, zärtlich und hingebend, besonders gegen den Schluß. Die Melodie, die bei Chappell nicht angeführt ist, findet sich im *Dancing Master*[3]). Der ursprüngliche Text, an den Gay auch hier wieder anknüpfte, steht in einer englischen Liedertextsammlung »*The merry Companion*«[4]) und lautet:

Pretty Parrot say, when I was away
And in dull Absence pass'd the Day
What at home was doing?
With Chat and Play
We are gay
Night and Day
Good cheer and Mirth renewing
Singing, laughing all
Like pretty, pretty Poll.

1) Boswell: *Johnson* Chapt. XXV.
2) Scott: *Swift's* Werke vol. 17. pag. 155 Anm.
3) Ausgabe 1719 S. 106 und o. J. S. 106.
4) Im Besitz von Herrn Professor M. Friedlaender Berlin, der es mir freundlichst zur Verfügung stellte. »*The merry Companion or Universal Songster*: *Consisting*

Die Melodie im *Dancing Master* stimmt genau mit der in der *B. O.* überein.

Air XIV. Pretty Parrot, say.



Ganz besonders anmutig sind Text und Melodie des folgenden Duetts mit der Überschrift »*Over the Hills and far away*«. Von diesem Liedchen, das keinen eigentlichen Schluß hat, sondern plötzlich abbricht, und dessen pastorale Melodie uns wirklich »*far away*« zu tragen scheint, könnte man fast sagen, daß ein romantischer Zug darin zum Ausdruck kommt, so träumerisch und zart klingt die Melodie. Pepusch unterstützt diesen pastoralen Charakter auch durch die dudelsackartigen Bässe, die nur auf den ersten Blick ungeschickt aussehen mit ihren Oktavfortschreitungen. Eine nicht sehr glückliche Bearbeitung findet sich von Haydn[1]). Es scheint, als vertrüge dies Lied, das nur für die melancholischen Klänge einer Hirtenpfeife gedacht zu sein scheint, überhaupt keine ausgeführtere Begleitung. Auch auf den Text ist hier besonders aufmerksam zu machen.

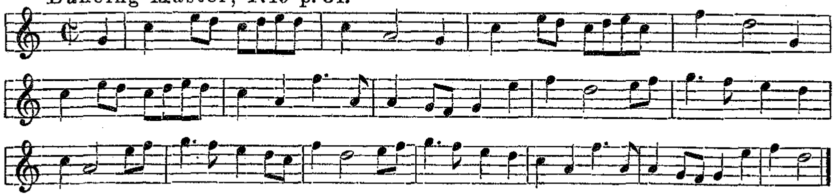
---

of *A New Collection of celebrated Songs etc. The Fourth Edition, London.* 1750. Enthält Liebes- und Trinklieder u. dgl., auch die beliebtesten Texte aus Opern und Possen, dazwischen eine Menge Lieder aus der *B. O.* vgl. die Nachweistabelle im Anhang.
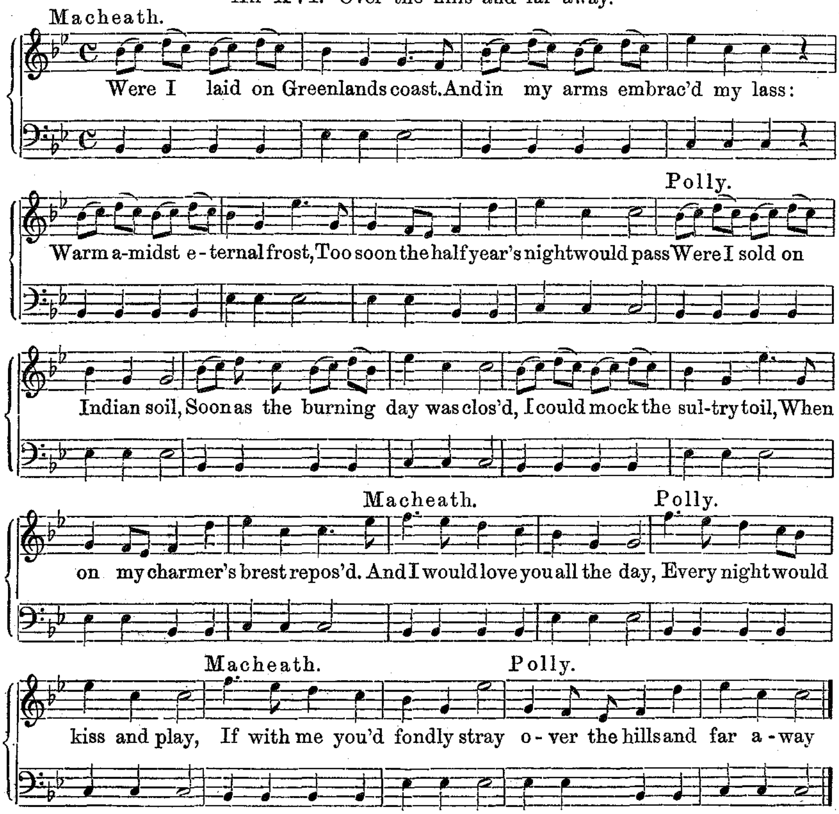
1) Thomson: *Melodies of Scotland*, vol. IV. pag. 161. Text von Burns.

Die Melodie ist bei Chappell nicht angegeben, findet sich dagegen im *Dancing Master* (1719 u. o. J.) mit dem Titel »*'T was over the Hills*«. Diese Fassung soll hier folgen, um zu beweisen, wie gut Pepusch es verstand, die Melodien gefälliger zu gestalten und für seine Zwecke anzupassen.

Dancing Master, 1719 p. 54.



Air XVI. Over the hills and far away.



Durch diese Lieder waren in der derben, realistischen Parodie auch Anmut und Grazie vertreten. Aber lange hält diese lyrische Stimmung

nicht an. Es folgt die Szene, auf die Chrysander schon hingewiesen hat. Macheath und Polly stehen beim Scheideduett an verschiedenen Türen und singen einander, ganz wie in der großen Oper, an. Auch hierbei bewegt sich die Sprache in Bildern, aber sie nimmt bei diesem rührenden Abschied die Vergleiche nicht mehr von den Blumen, Vögeln oder Schiffen, sondern Macheath vergleicht sich mit einem Geizhals, der sich nur mit Wehmut von seinem letzten Schilling trennt, und Polly weint ihm nach wie der Knabe dem entflohenen Starmatz. Auch hierbei könnte man an Marcello's satyrische Vorschläge in betreff der Vergleiche denken. Die Melodie ist hier ziemlich nichtssagend.

Die oben angeführte Charakteristik Polly's ist auch in ihren späteren Liedern durchaus durchgeführt. Im Gegensatz zu Lucy wird Polly niemals leidenschaftlich, und wenn z. B. ihr Vater sie von Macheath losreißt, (Akt II Szene 14,) so fängt sie mehr wie ein ungezogenes Kind an zu weinen und zu schreien, spricht dabei aber doch noch von dem Knoten, den heilige Liebe geknüpft habe. Die Melodie (Air XXX) ist in den Musikbeilagen der Auflage von 1729 mit »*How happy are*« überschrieben, im Text dagegen sehr viel bezeichnender »*Irish Howl*« genannt. Sie weist einen langen, wirklich »heulenden« Refrain, auf sinnlose Worte gesungen, auf[1]). Der Erfolg, den die Darstellerin der Polly, Miss Fenton, hatte, war ganz ungeheuer groß. *Gay* selbst schrieb einmal an Swift[2]), er zweifle, ob ihr Ruhm nicht den der *B. O.* übersteige. Noch nicht ein Jahr nach ihrem Auftreten war die bis dahin unbekannte kleine Schauspielerin mit einem der reichsten Herzöge Englands verheiratet[3]).

Die zweite weibliche Hauptrolle war die der schon öfter erwähnten Lucy; sie vertrat das Fach der leidenschaftlichen, verlassenen Liebhaberin. Trotzdem sich in ihrer Partie sehr viel drastisch- komische Momente gerade in musikalischer Beziehung nachweisen lassen, hatte sie beim Publikum lange nicht den Erfolg der Polly. Lucy's Lieder, die fast alle in großer Erregung gesungen werden, zeigen meist einen sehr ausgeprägten Rhythmus, und Zorn und Wut werden, ähnlich wie in dem Lied der Mrs. Peachum (Akt I Szene 8), durch derbe Gassenhauer, wahre *Nigger Songs*, karrikiert. Auch die Gleichnisse, die in ihren Liedertexten vorkommen,
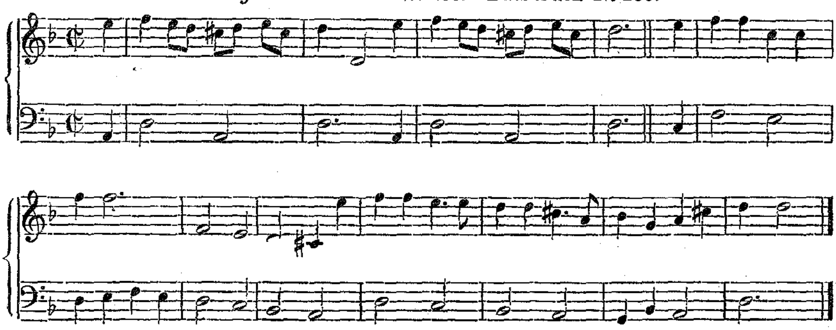
1) Das Lied Polly's: »*Cease your funning*« ist eine der beiden Melodien der *B. O.*, die keine Bezeichnung tragen. Dies Stück wurde später noch häufig bearbeitet und erscheint dann immer mit der Überschrift: »*Cease your funning*«, z. B. bei Beethoven, Thomson: *Melodies of Scotland* vol. I, p. 264. Vgl. auch Chappell, a. a. O., vol. II, p. 664.

2) 20. März 1728. Vgl. Scott, Swift's Werke.

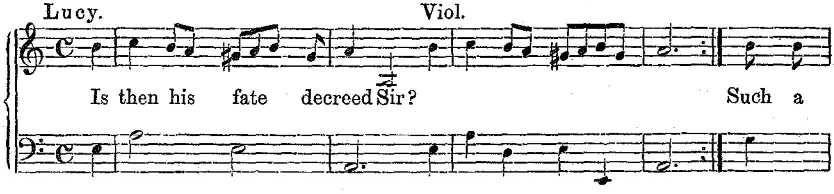
3) Über Miss Fenton und ihre Erfolge als Polly vgl.: Chrysander, a. a. O., vol. II, p. 201; Scott, a. a. O., vol. 17, p. 155 Anmerkung. Underhill, poetical Works of John Gay p. LI, Anmerkung 2. Hiller, Wöchentliche Nachrichten vol. II, p. 129.

sind häufig einer andern Sphäre entnommen, als die Bilder Polly's. Das zeigt sich gleich bei ihrem ersten Auftreten. (Akt II Szene 9.) Sie besucht Macheath im Kerker, überhäuft ihn mit Vorwürfen, daß er sie verlassen habe, und schließt mit den pathetischen Worten: »*O Macheath, thou hast robb'd me of my Quiet — — — — to see thee tortur'd would give me pleasure*«. In dem nun folgenden Liede vergleicht sie sich mit einer Hausfrau, die mit Vergnügen die Ratte fängt, die ihr den Schinken gestohlen hat, um sie den Katzen und Hunden vorzuwerfen. In Lucy's Rolle hat Pepusch auch mit sehr viel Humor und Geschick eine kleine Parodie auf das begleitete Rezitativ der *opera seria* angebracht. Er wählte dazu die Melodie »*Of a noble race was Shenkin*«. Ein Vergleich, der mit der Niederschrift im *Dancing Master* gemacht werden konnte, ergab, daß Pepusch, für diese parodistische Wendung, an der Melodie kaum etwas geändert hat. Dasselbe Lied wurde später von Haydn als Liebesduett sehr reizend bearbeitet[1]. Lucy singt dies Rezitativ in äußerster Verzweiflung bei der Nachricht, daß Macheath zum Tode verurteilt sei, und die im *Dancing Master* und bei Haydn muntere Melodie hat in der *B. O.* einen durchaus düstern, schmerzerfüllten Klang bekommen.

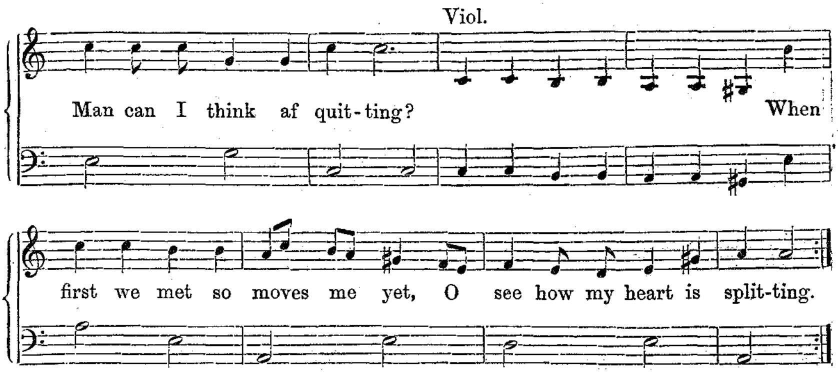
Dancing Master 1716. S. 168. Bass Buch N. 168.



Air XXXI. Of a noble race was Shenkin.

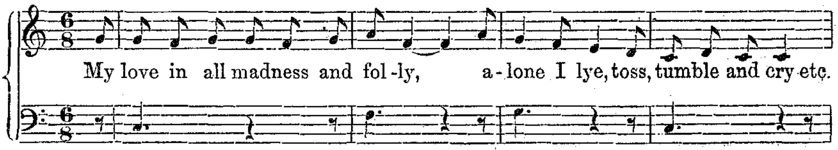


1) Thomson, *Original Welsh Airs.* vol. II, pag. 35.



Akt III Szene 1 gibt Lucy ihrer maßlosen Eifersucht gegen Polly beredtesten Ausdruck in dem Liede: »*My love is all madness and folly*«. Dazu wählte Pepusch wieder die Melodie eines derben Gassenhauers, der »*South-Sea-Ballad*«, die zu gleicher Zeit eine Erinnerung an den damals in England eben aufgedeckten Südseeschwindel enthielt[1]). Die Musik hat wirklich exotischen Klang und erinnert an die Tanzweisen wilder Völker. Als Beispiel genügt der Anfang des Liedes.

Air XLII. South-Sea-Ballad.

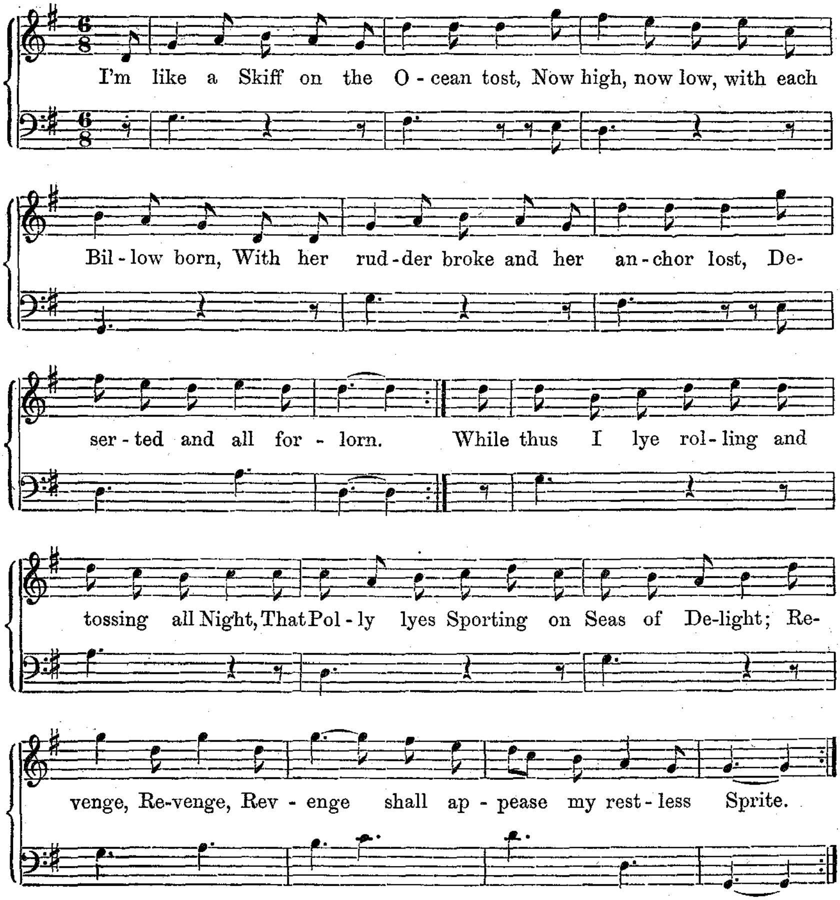


In Lucy's Rolle findet sich auch die Melodie, die Pepusch anfangs in der Ouverture verwendete: »*One evening having lost my way*« oder »*Walpole or the happy Clown*«. An dieser Stelle tritt die Parodie auf die *opera seria* wieder besonders drastisch hervor. Das Lied wird in einer Soloszene Lucy's vorgetragen, in der sie beschließt, Polly zu vergiften, und könnte den Titel: »Rache-Arie« führen. Der vorhergehende kurze Monolog enthält die typischen Ausdrücke ähnlicher Auftritte der großen Oper. Die Szene beginnt mit den Worten: »*Jealousy, Rage, Love and Fear are at once tearing me to pieces. How I am weather-beaten and shatter'd with distresses.* (Akt III Szene 7.) Dann folgt die frische, fröhliche Melodie mit dem düstern, leidenschaftlichen Text, in dem das vom Sturm umhergeworfene Schiff wieder als Vergleich herangezogen wird. Auf die lustigen Quartensprünge am Schluß bei dem Wort »*Revenge*« sei aufmerksam gemacht. Vielleicht rief auch Gay dies »Rache!« zugleich Walpole entgegen.

---

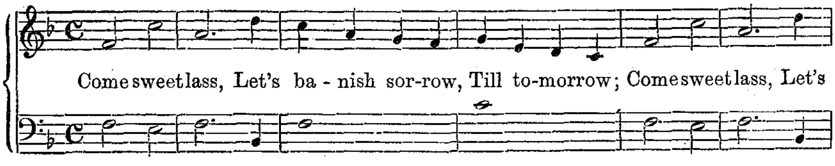
1) Vgl. darüber Chysander, a. a. O., II, p. 11.

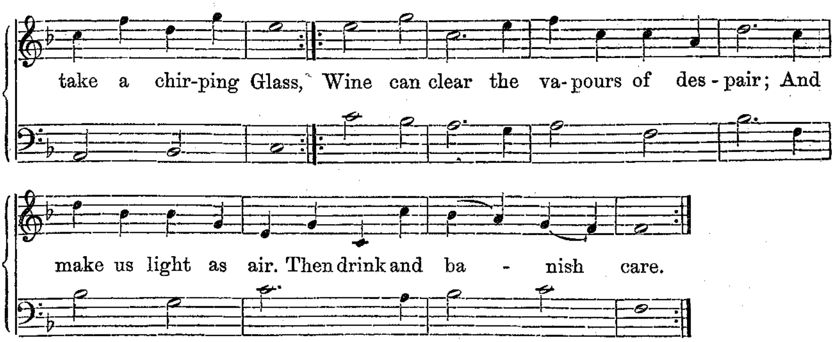
Air XLVII. One evening having lost my way.



Einmal hat allerdings auch Lucy eine sanfte Melodie zu singen, wenn sie Polly mit erheuchelter Freundlichkeit ein Glas vergifteten Branntweins anbietet und sie mit einem allerliebsten, einschmeichelnden Liede zum Trinken auffordert.

Air LI. Come, sweet lass.

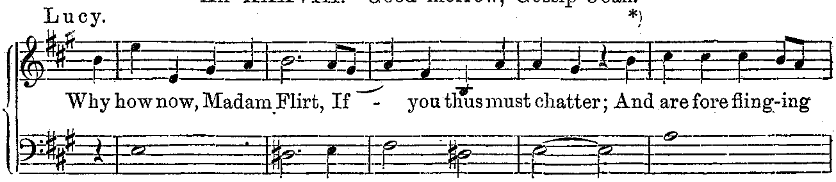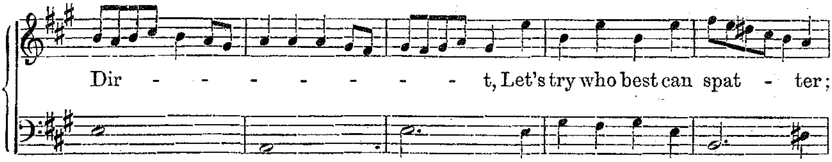




Gay entlehnte die Anfangszeilen einem D'Urfey'schen Text: *Come sweet Lass, This bonny weather, Let's together etc*[1]).

Diese Beispiele mögen für die Charakteristik von Lucy's Gesängen genügen. Es kommen dann noch die Lieder in Betracht, die sie mit Polly zusammen als Duette zu singen hat. Sie finden sich hauptsächlich in der Eifersuchtsszene, (Akt II, Szene 13) die damals wegen der Anspielung auf die Faustina und Cuzzoni besondere Aufmerksamkeit erregte. Das erste Duett, (Akt II, Szene 13, Air 18) in dem beide Frauen ihrer Empörung Ausdruck geben, daß Macheath eine wie die andere angeführt habe, kann wieder als Beleg dafür dienen, daß derartige leidenschaftliche Ausbrüche durch Gassenhauer karrikiert werden. Die Melodie führt den bezeichnenden Titel: »*Irish Trot*« und wird in der ersten Hälfte von Polly und Lucy abwechselnd, in der zweiten von Lucy allein gebracht, die mit Freuden dem Henker helfen würde, den Strick um Macheath's Hals zu knüpfen. In dem darauffolgenden Liede: »*Why how now, Madame Flirt*« richten sie aber ihre Wut gegeneinander, und nun läßt sich auch Polly zu derben Worten hinreißen, die den Kraftausdrücken Lucy's nicht nachstehen. In der lebhaften, frischen Melodie hat Pepusch eine kurze Koloratur angebracht, die im Munde der wütenden Frauen sehr drollig klingt. Wieder hat er an der Musik nichts geändert; er ließ nur die Wiederholung der dritten Zeile im Text fort und dehnte statt dessen das betreffende Wort, das im ersten Vers wohl nicht zufällig gerade »*dirt*« war, über drei Takte aus[2]). In diesem Lied singen Polly und Lucy je eine Strophe.

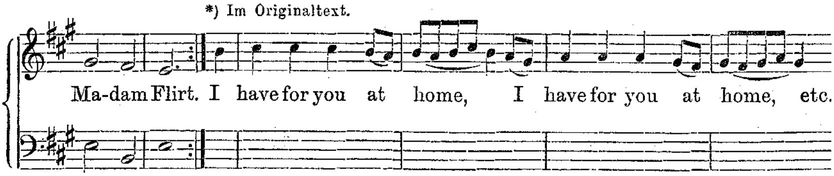
Air XXXVIII. Good morrow, Gossip Joan.



1) Vgl. Chappell, a. a. O., vol. II, p. 600.
2) Vgl. Chappell, a. a. O., vol. II, p. 673.

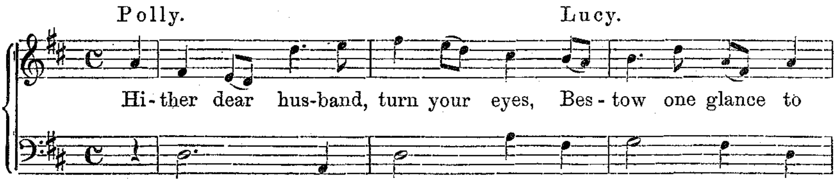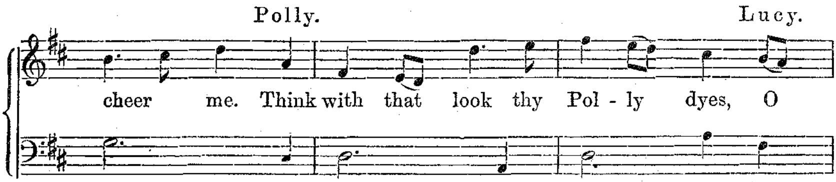


*) Im Originaltext.



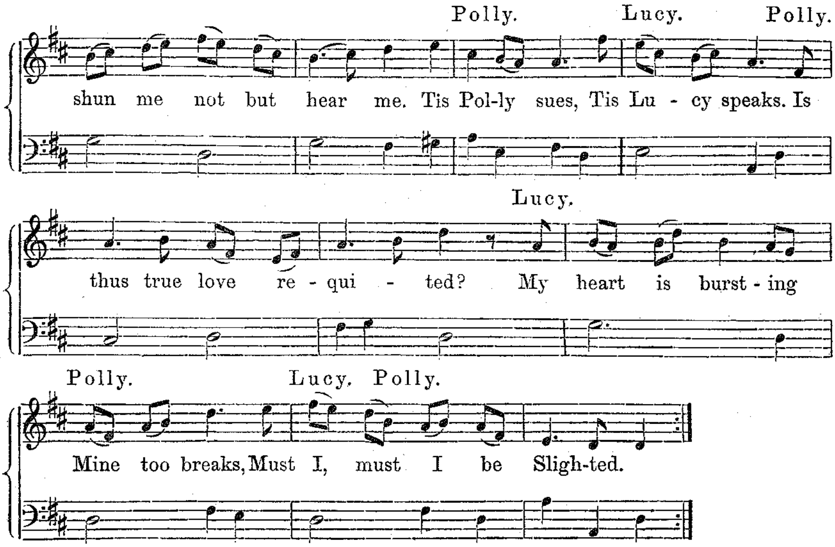
Zuletzt sei noch ein Wechselgesang erwähnt, den Polly und Lucy singen, als Macheath, von neuem eingefangen, nach dem Gefängnis zurückgeführt wird. Beide stürzen sich auf ihn und fragen und klagen so durcheinander, daß Macheath zum Schluß mit Recht fragt: »*What would you have me say, Ladies?*«, also eine Parodie auf die unverständlichen Texte in Ensemblesätzen. (Akt III, Szene 11.) Pepusch hat es hier wieder sehr geschickt verstanden, dies Durcheinandersingen in einem völlig unveränderten Volkslied darzustellen. Er wählte eine schottische Melodie, die an sich schon durch ihren eigentümlichen Rhythmus und die merkwürdigen Sprünge ziemlich fremdartig, wild und unregelmäßig klingt, trotzdem sie aus lauter viertaktigen Perioden besteht. Die scheinbar willkürliche Verteilung des Textes zwischen den beiden Frauen, die einander immer ins Wort fallen, trug dann noch weiter dazu bei, den Inhalt so unverständlich wie möglich zu machen[1]).

Air LII. The last time I went' o er the Moor.
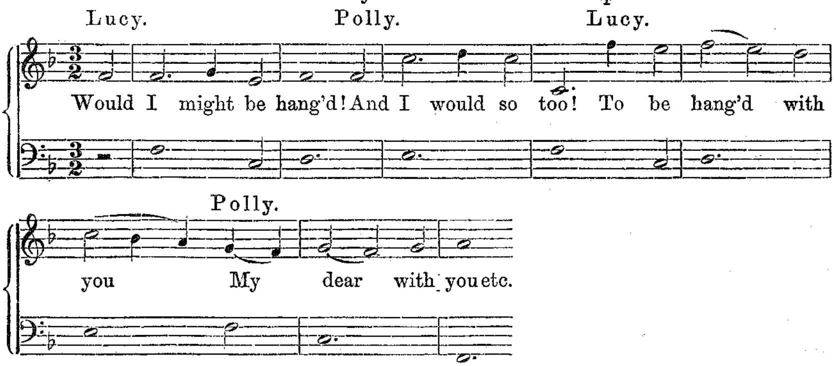




1) Dasselbe Lied setzte Pleyel. Thomson: *Melodies of Scotland* vol. II, pag. 80.



Ähnlich wie das eben besprochene Duett ist auch das einzige in der *B. O.* vorkommende Terzett (Akt III, Szene 15) behandelt. Die Melodie »*All you that must take a leap*« ist zwischen Polly, Lucy und Macheath verteilt, der nun zum Tode verurteilt, von den beiden Abschied nimmt. Der »leap« (Sprung), von dem in der Überschrift die Rede ist, und der für die vorliegende Situation ja auch ganz bezeichnend ist, wird in der Melodie sehr drastisch durch einen unvermuteten Oktavensprung in die Tiefe illustriert.

Air LXVIII. All you that must take a leap etc.



Der Held des Stückes ist der schon mehrfach erwähnte Räuberhauptmann Macheath. In ihm ist die typische Bühnenfigur des Ritters ohne Furcht und Tadel karrikiert, den selbst die verzweifeltsten Situationen nicht

aus der Fassung bringen können. Freilich besteht bei dem Helden der *B. O.* die Unerschrockenheit nur in einem großen »Kehr-mich-nicht-dran«. Bei Räubereien, Spiel und Festen ist er immer der Erste, aber seine häufigen Gefangennahmen scheint er nur als ein in seinem Gewerbe unumgängliches Zubehör aufzufassen. Unangenehm ist es ihm nur, wenn Polly und Lucy ihn gleichzeitig bestürmen, doch behält er auch da immer seinen Humor und zieht sich mit irgend einer witzigen Ausrede aus der peinlichen Situation. Seine ganze Gestalt ist von einer breiten, gutmütigen Behaglichkeit umflossen, die sich auch fast durchgehend in seinen Liedern geltend macht, die man am besten mit dem Ausdruck *»merry old England«* charakterisieren kann. Es sind sehr häufig Tanzweisen, die in Moll stehen und jene behagliche, sorglose Stimmung am besten wiedergeben. Die Texte haben mehr coupletartigen Charakter. Die Duette, die er beim ersten Auftreten in der Liebesszene mit Polly singt, sind bereits besprochen und können zum Teil schon als Beleg für das oben Gesagte gelten [1]).

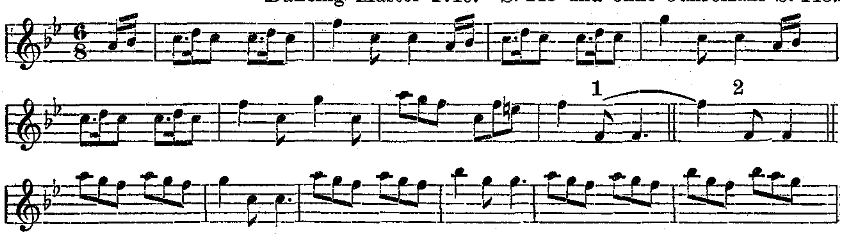
Das erste Lied, das Macheath allein in einer Soloszene halb nachdenklich, halb belustigt singt, ist ein Lob der Frauen, die durch ihre Liebkosungen dem geplagten Mann die Sorgen verscheuchen. Die wunderhübsche Melodie dürfte den meisten Lesern ganz bekannt sein.

Ihre allgemeine Verbreitung verdankt sie dem Umstand, daß im Jahr 1819 ein Joseph Hart sie für die Tour *»Moulinet«* in seiner von ihm für eine vornehme englische Gesellschaft erfundenen *»Lancer's Quadrille«* wählte [2]), die noch heute, auch in Deutschland, unter dem Titel: *»Lancier«* oder *»Quadrille anglais«* getanzt wird. Die Melodie ist zuerst im *»Dancing Master«* von 1652 [3]) gedruckt. Auch in den Ausgaben von 1719 und o. J. findet sie sich unter dem Titel: *»Wou'd you have a young Virgin or, Poor Robin's Maggot«*.

Den ersten Text *»Would you have«* etc. schrieb D'Urfey in den *»Pills to purge Melancholy«*. Pepusch änderte an der Melodie hauptsächlich den Rhythmus und gab ihr dadurch etwas außerordentlich Wiegendes und Einschmeichelndes.

Would you have a young Virgin or Poor Robin's Maggot.
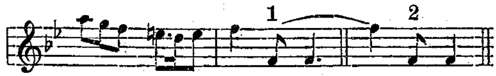
Dancing Master 1719. S. 148 und ohne Jahreszahl S. 148.



1) Vgl. Air 14, *»Pretty Parrot«*.

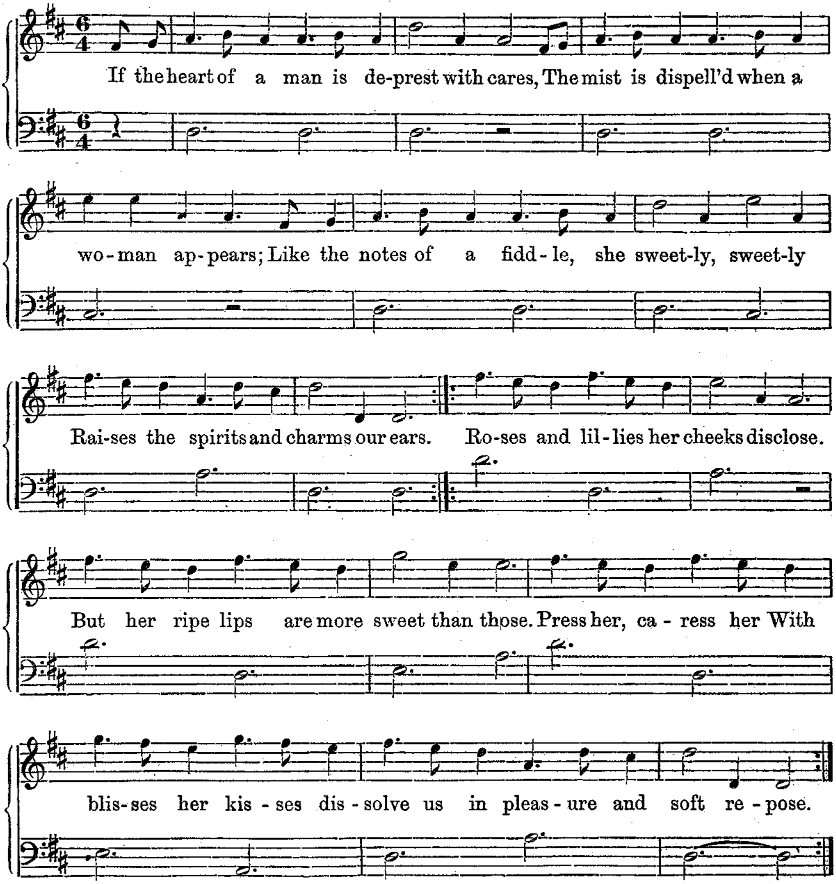
1) Grove, Dictionary of Music and Musicians vol. II, p. 89.

3) Chappell, a. a. O., vol. II, p. 639.



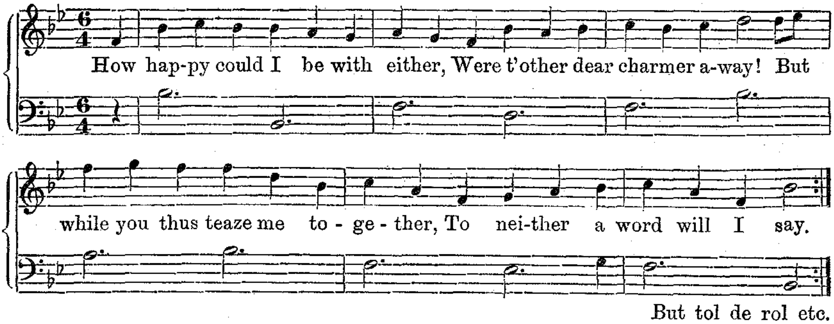
Air XXI. Wou'd you have a young Virgin, etc.

Macheath:



Die folgenden Lieder, die Macheath singt, haben meist coupletartigen Charakter, und etwas Neues wäre nicht über sie zu berichten. Sehr humoristisch ist dagegen das Lied, mit dem er sich den Fragen von Polly und Lucy entzieht, die ihn um eine Erklärung angehen, welche von beiden er als seine Frau anerkennen wolle. Da er sich aber überhaupt nicht binden will, so befreit er sich aus dieser peinlichen Lage mit einer schlauen Ausrede, der er einen drolligen Stoßseufzer vorausschickt:

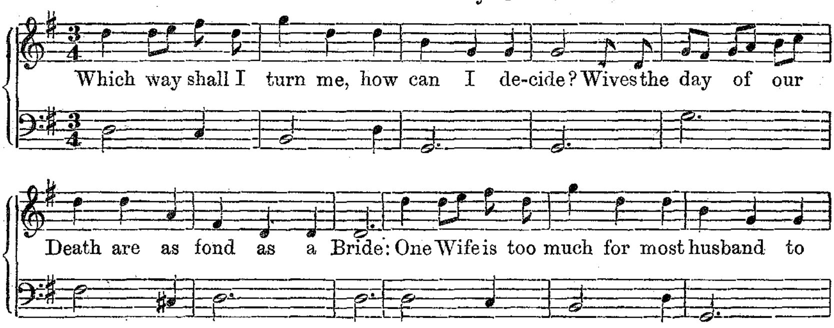
Air XXXV. Have you heard of a frolicksome ditty.



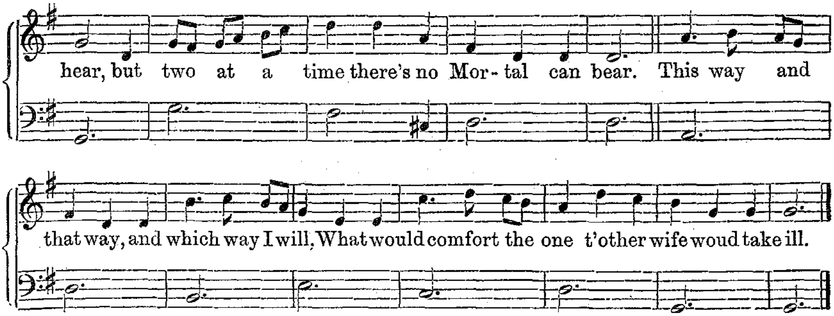
Gay wurde auf diesen Einfall durch den ursprünglichen Text gebracht, der die Geschichte eines jungen Mannes erzählt, der die Wette einging, er wolle alle Wachen der Stadt passieren, ohne ein Wort zu sagen, so daß die erste Strophe dieses Liedes endete: »*and never a word he would say*«[1]). Die Melodie mit dem Text der *B. O.* soll noch jetzt ganz bekannt in England sein, wie mir gesagt wurde[2]).

Ein Seitenstück dazu ist dann ein Lied des Macheath im III. Akt, Szene 11. Gay benutzte hier wieder mit humoristischer Wendung die letzte Zeile des Originaltextes, eines anmutigen Liebeslieds, mit dem Schluß: »*This way, that, which ever you will, I'm sure I say nothing that you can take ill*«[3]). Macheath, der nicht mehr ein und aus zwischen seinen beiden Frauen weiß, schließt: »*This way, and that way, and which way I will, What would comfort the one, t'other Wife would take ill*«. Die fröhliche Tanzweise erinnert im zweiten Teil etwas an den deutschen Gassenhauer »Ach du lieber Augustin«.

Air LIII. Tom Tinker's my true love etc.



1) Chappell, a. a. O., vol. II, pag. 553.
2) Vgl. auch Underhill, a. a. O., pag. LI.
3) Chappell, a. a. O., vol. I, pag. 353.



Als Macheath nun endgültig zum Tode verurteilt wird und vor seinem Abgang noch die obligate »Abschieds Arie« auf die lustige Melodie »*Bonny Dundee*« gesungen hat[1]), finden wir ihn in der 13. Szene des dritten Akts allein »in einer melancholischen Stellung« im Kerker wieder. Chrysander meint, daß Gay diese Kerkerszene als Parodie auf eine ähnliche in Ariost's Oper »*Coriolan*« geschrieben habe[2]). Ganz wie die Bühnenhelden der großen Oper singt Macheath jetzt vor seinem Tode die längste »Arie« des ganzen Stückes. Hier scheint Gay fast wörtlich den Vorschlägen Marcello's gefolgt zu sein, der dem Dichter vorschreibt, niemals den Sänger abgehen zu lassen, ohne daß er vorher eine Arie gesungen habe, besonders wenn er im Lauf des Dramas in den Tod ginge, sich selber tötete, Gift tränke, usw[3]). Macheath' »Arie« besteht nun hier in einem *Quodlibet* von zehn aneinander gereihten Liedfragmenten, die in den verschiedensten Tonarten, Rhythmen und Stimmungen, ganz wie in einem lustigen Potpourri unmittelbar neben einander gestellt sind. Hier zeigt sich offenbar eine Parodie auf jene großen leidenschaftlichen Soloszenen der *opera seria*, in denen Tempo und Rhythmus, begleitetes Rezitativ und Arie fortwährend wechselten. Macheath setzt übrigens gleich mit dem Gesang ein, ohne vorhergehenden Monolog.

Zuerst beklagt der Held sein grausames Geschick und muß verschiedentlich Trost aus seinem vollen Glase schöpfen. Endlich fühlt er sich stark genug, um alles Mißgeschick mit Würde tragen zu können, damit seine Freunde von ihm sagen sollen, »er starb als einer der Besten«. Da fällt ihm der Abschied von all seinen Liebchen ein, und das stimmt ihn wieder traurig. Diese verschiedenen Gemütsbewegungen hat Pepusch in sehr drastisch gewählten Melodien ausgedrückt, wie das Beispiel zeigen

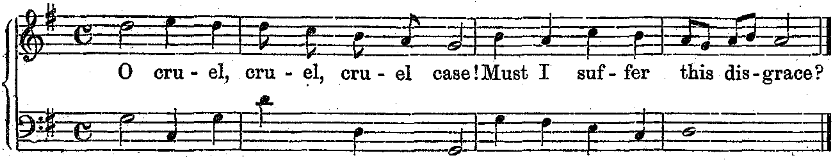
1) Eine sehr ansprechende Bearbeitung des Liedes von *Weber*, Thomson, *Melodies of Scotland* vol. I, pag. 45.

2) Chrysander, a. a. O., vol. II, p. 96.

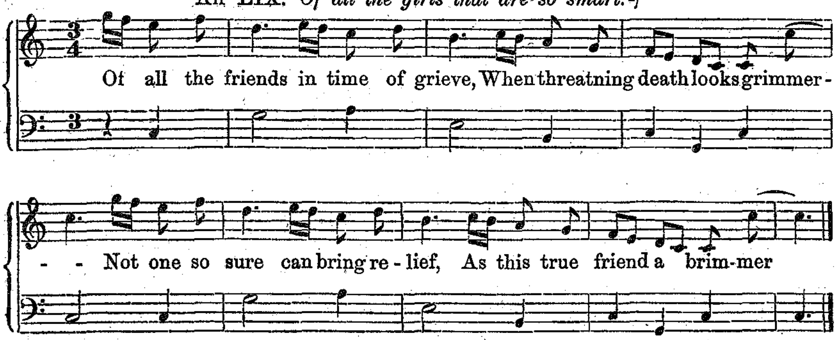
3) Mazzuchelli, *Marcello, il teatro alla moda* p. 56.

wird. Zum Schluß kommt dann noch einmal ein sarkastischer Angriff auf die verderbte reiche Gesellschaft Englands. Die Schärfe der Worte, die übrigens von Pope oder Swift herrühren sollen[1]), wird aber beträchtlich durch die behagliche heitere Moll-Melodie »*Green Sleeves*« gemildert. Diese selbst gehörte, wie es scheint, mit zu den populärsten Gesängen in England. Shakespeare führt sie bereits wie eine jedem Zuhörer bekannte Melodie in den lustigen Weibern an. (Akt V, Szene 5 und Akt II, Szene 1)[2]). Haydn bearbeitete sie dann als reizendes Liebeslied[3]).

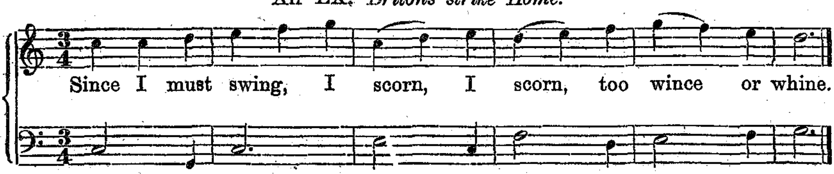
Air LVIII. *Happy Groves.*



Air LIX. *Of all the girls that are so smart.*[4])



Air LX. *Britons strike Home.*



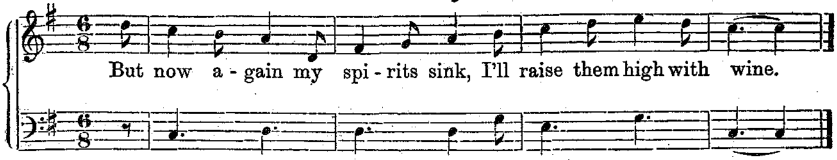
1) Scott, a. a. O., vol. 17, pag. 152-Anmerkung und vol. I, pag. 327.

2) Chappell, a. a. O., vol. I, p. 227 f.

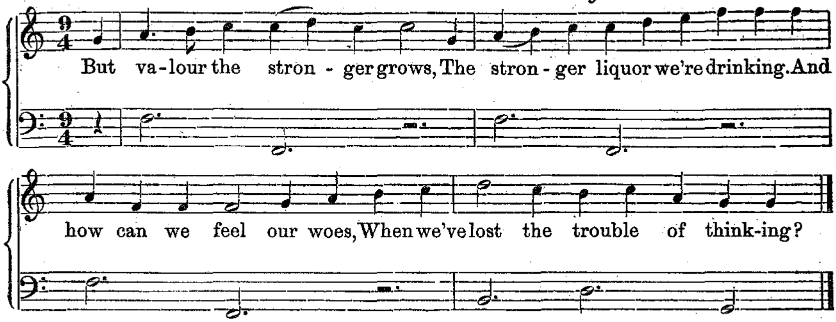
3) Thomson, Melodies of Scotland vol. I, pag. 264. vgl. auch *Dancing Master* 1716 mit Baß, p. 113, Nr. 113.

4) Chappell, a. a. O., vol. I, p. 176 und vol. II, p. 646, vgl. Beethoven: Edition Peters, schottische Lieder etc. herausgegeben von Max Friedlaender Nr. 11.

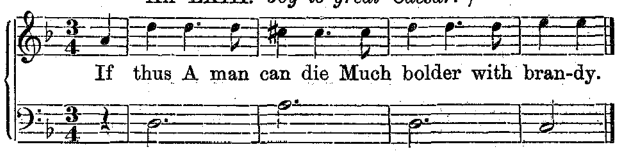
Air LXI. *Chevy Chase.*



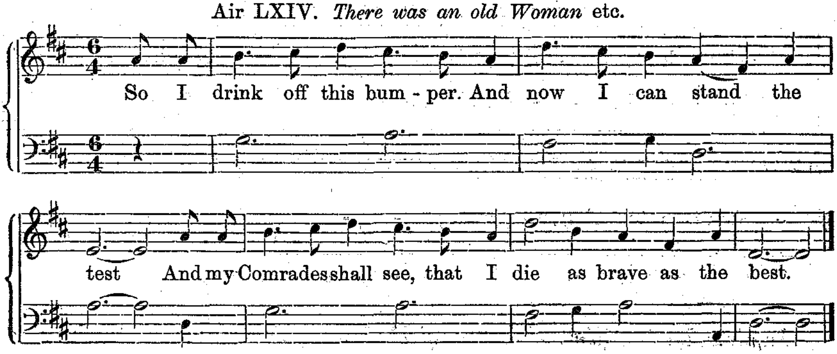
Air LXII. *To old Sir Simon the King.*



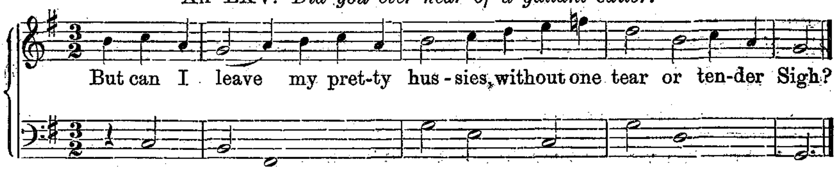
Air LXIII. *Joy to great Caesar.* 1)



Air LXIV. *There was an old Woman* etc.

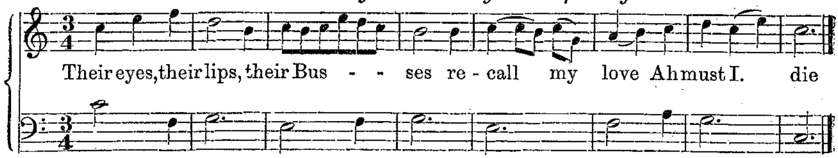


Air LXV. *Did you ever hear of a gallant sailor.*
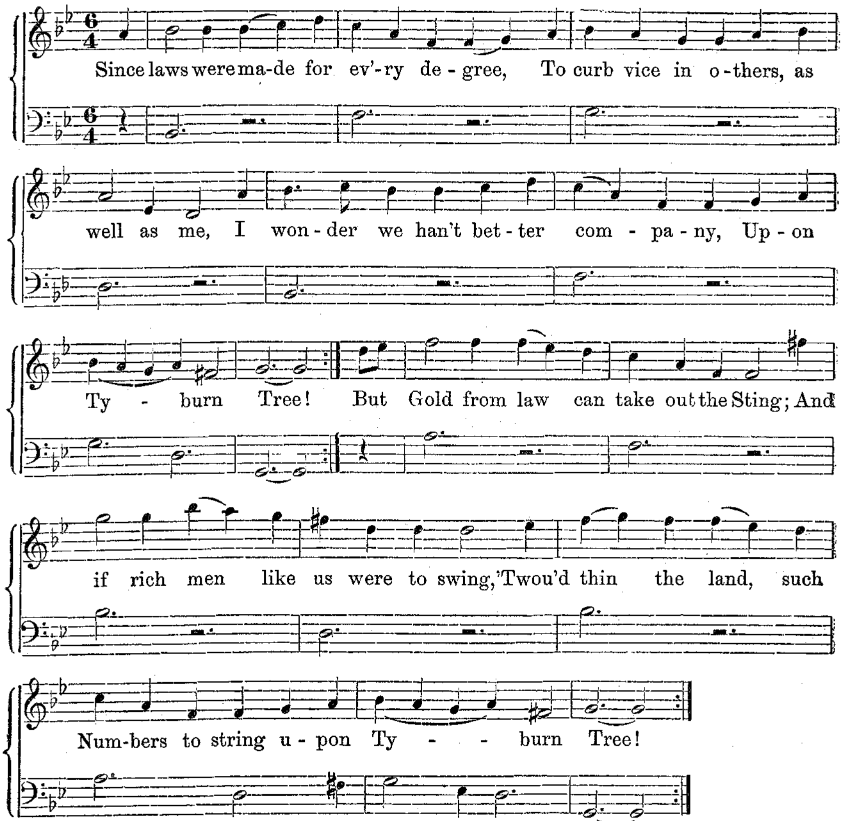


1) = *Folies d'Espagne* [Red.]

Air LXVI. *Why are mine eyes still flowing.*



Air LXVII. Green sleeves.



In dem letzten Lied »*Lumps of Pudding*«, das Macheath nach seiner Begnadigung am Schluß der *B. O.* singt, werden die beiden Schlußzeilen vom Chor wiederholt. Pepusch wählte hier eine längere Tanzmelodie, die sich mit geringen Zusätzen und Änderungen sehr wirksam als Chor- und Tanzlied verwenden ließ. Sie steht auch im *Dancing Master*[1], Chappell erwähnt sie nicht[2].

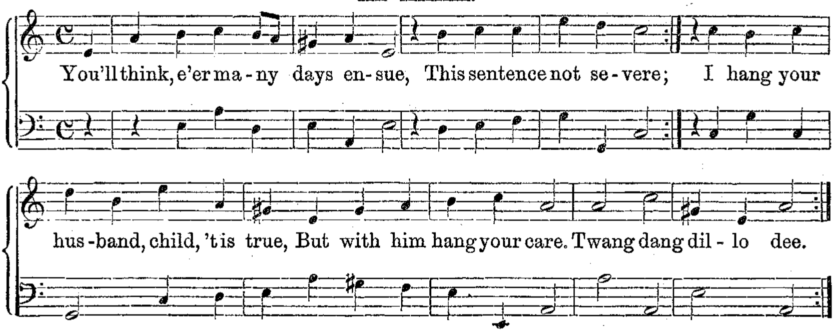
1) Ausgaben von 1716 mit Baß S. 251 in Nr. 251.

2) Von Weber bearbeitet. Thomson, *Melodies of Scotland* vol. II, pag. 64.

Es bleiben jetzt noch die Gesänge der Nebenpersonen und die in keiner Oper fehlenden Chöre, Aufzüge und Ballette zu besprechen übrig. Über die ersteren kann ziemlich schnell hinweggegangen werden, da sie nur in geringer Anzahl vorhanden und durchgehend coupletartig gehalten sind. Mehrere von ihnen enthalten satyrische Anspielungen auf die spitzbübischen und bestechlichen Juristen, z. B. Akt I, Szene 9: Peachum: *A Fox may steel your Hens, Sir*; Act II, Szene 4. *Jenny*: *The Gamsters and Lawyers are Jugglers alike.*« Akt II, Szene 12 Macheath: »*If you at an Office solicit your Due*« usw.

Nur ein Lied, das Lockit, der Vater Lucy's, zu singen hat, verdient eine eingehendere Besprechung. Er singt es im II. Akt, Szene 11, nachdem Lucy in dem oben besprochenen Rezitativ ihrer Verzweiflung über Macheath's Verurteilung Ausdruck gegeben hat. Der Vater, der ihr schon vorher zugeredet hat, die Sache nicht zu tragisch zu nehmen, da es heutzutage überhaupt nicht mehr Mode sei, den Tod des Gatten zu betrauern, — man denke hierbei auch an Hogarth's Bildercyklus »*Le Marriage à la mode*«, — versucht sie jetzt folgendermaßen zu trösten:

Air XXXII.

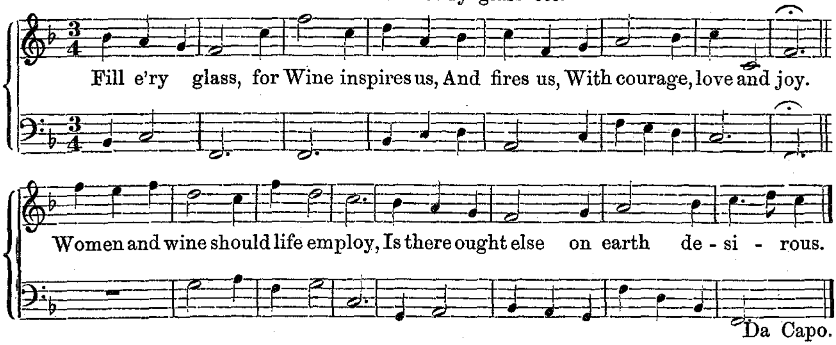


Den Refrain, der dem leichtfertigen Inhalt die Krone aufsetzt, hat Pepusch erst angehängt und von einem andern Lied, »*The Shepherd's Daughter*«, übernommen, wo er vom Chor mitgesungen wurde[1]). Die Melodie in der *B. O.* trägt keine Überschrift[2]).

Die vier in dem Stück vorkommenden Chöre bestehen meist nur darin, daß entweder eine Strophe von einer Person vorgesungen und dann von den andern wiederholt wird, oder daß nur der Refrain vom Chor mitgesungen wird. Diese Chöre sind fast immer mit den Tänzen und Aufzügen verbunden, wie z. B. in dem oben erwähnten Schlußgesang. Eine Ausnahme bildet das frische Trinklied der Räuber (Akt II, Szene 1).

1) Chappell, a. a. O., vol. I, p. 126.
2) Chappell, a. a. O, vol. I, p. 236.

Air XIX. Fill ev'ry glass etc.



Ein einziges Mal haben die Verfasser die Gelegenheit benutzt, die Musik der *opera seria* direkt mit in ihre Parodie zu ziehen und zwar bei dem einzigen in der *B. O.* vorkommenden Aufzug (Akt II, Szene 3); dazu mußte Händel selbst das Material liefern. Die ganze Einbrecherbande bereitet sich zu ihrer sogenannten Arbeit vor. Vor ihrem Auszug werden sie von einem unter ihnen durch ein Lied zu Fleiß und tapferem Kampf mit der Polizei angefeuert. Bei den Klängen dieses Gesanges, der dann zum Teil vom Chor wiederholt wird, zieht die Bande dann in feierlichem Aufzug an ihrem Häuptling vorüber. Für diesen Marsch wurde nun der zweite Marsch aus Händels Oper »*Rinaldo*« mit Pauken und Trompeten gewählt, die auch hier, wie die Überschrift zeigt, nicht fehlen dürfen [1]. Auch in der Händel'schen Oper handelt es sich um den Vorbeimarsch eines kampfesmutigen Heeres vor ihrem Anführer. So boshaft diese Anspielung vielleicht auch gemeint war, so lag doch in der Verwendung der Händel'schen Komposition eine gewisse Anerkennung. Gay und Pepusch hatten, wie die Beispiele gezeigt haben, für ihre Parodie nur die allerpopulärsten Lieder benutzt, und daß sie den Rinaldo-Marsch dabei verwenden konnten, zeigt, wie bekannt er dem großen Publikum gewesen sein muß.

Man hatte ihn sogar in die Militärmusik hinübergenommen, wo er den Titel »*The Royal Guard's March*« bekommen hatte [2]. Eine ähnliche Kritik, wie hier Pepusch an Händel, übte später Favart in Frankreich an erfolgreichen Opern seiner Zeitgenossen aus.

Zwei Tanzeinlagen hat die *B. O.* aufzuweisen. Die erste findet sich Akt II, Szene 4. Macheath feiert, umgeben von seinem Harem, ein Fest. Während desselben ruft er einen Harfner in den Saal und be-
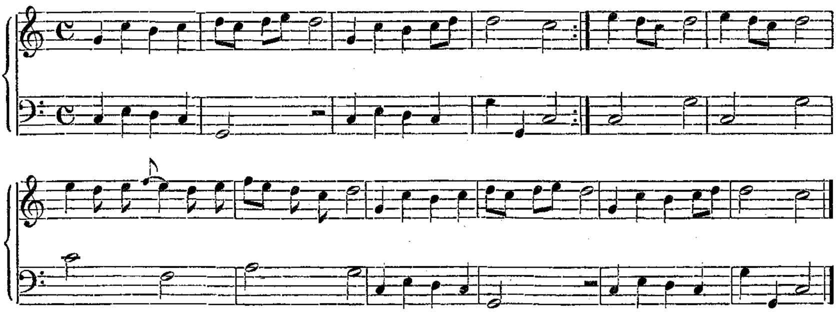
---

1) Vgl. *Rinaldo* »Marcia« aus der ersten Version, London 1711. Chrysander, Händel-Ausgabe vol. 58a p. 101.

2) Vgl. Schoelcher, Life of Handel, London 1857 pag. 31, und Rockstro, Life of Handel, London 1883, p. 70.

fiehlt ihm, »*The French Tune*« zu spielen. Darauf folgt ein »*Dance à la ronde in the French Manner*«, an dessen Schluß ein Lied mit Chor gesungen wird. Es ist überschrieben: »*Cotillon*«, doch scheint der französische Ursprung der Melodie zum mindestens sehr zweifelhaft. Sie findet sich nämlich in Schreiber's »*Neu ausgeschlagenen Liebes- und Frühlings-Knospen*« usw. Frankfurt a/M. 1664[1]). Die Melodie besteht aus ganz kurzen, plumpen Perioden, die unablässig wiederholt werden, ganz so, wie man es heut noch bei den Volkstänzen z. B. in Schweden findet, wo derselbe kurze Satz unermüdlich in immer schneller werdendem Tempo gespielt wird. Aber an die Grazie französischer Tanzweisen erinnert die Musik nicht. Weit eher könnten die fröhlichen und durchaus poetisch empfundenen Worte, die Gay unterlegte, französische Beeinflussung erkennen lassen, die Sarrazin übrigens in der *B. O.* in bezug auf den pointierten, sentenzenreichen, satyrischen Stil des Dialogs und in dem halb französisch klingenden Stakkato des Konversationstons hervorhebt[2]). Hier folgt die Melodie ohne die vielen Wiederholungen, und dann die Textworte.

Air XXII. Cotillon.



Youth's the Season made for Joys,
Love is then our Duty,
She alone who that employs,
Well deserves her Beauty.
Let's be gay
While we may,
Beauty's a Flower, despis'd in decay.

Youth's the Season etc.
Let us drink and sport to day,
Ours is not to-morrow.
Love with Youth flies swift away,
Age is nought but Sorrow.
Dance and sing,
Time's on the wing,
Life never knows the return of Spring.

Der zweite Tanz (Akt III, Szene 12) ist eine drastische Parodie auf das in der großen Oper niemals fehlende Ballet, das immer gebracht werden mußte, ob es am Platz war oder nicht. Hier ist nun der Tanz,

1) Vgl. Wilh. Niessen, *Das Liederbuch des Studenten Clodius.* Vierteljahrsschrift für Musikgeschichte, vol. 7, pag. 616, 1891.
2) Sarrazin, a. a. O., p. XIV.

selbstverständlich mit völliger Absicht, im unpassendsten Augenblick eingeschoben. Macheath hat eben Abschied von Polly und Lucy genommen und sitzt darauf melancholisch im Kerker. Zwischen diesen beiden trübseligen Auftritten führen diejenigen Gefangenen, deren Verhör bis zur nächsten Gerichtssitzung aufgeschoben ist, einen »Tanz in Ketten« auf. Man sieht aber, daß die Personen des Ballets völlig in den Rahmen der *B. O.* hineinpassen. Leider ist die Musik hierzu nicht angegeben.

Die *Beggar's Opera* hatte auch trotz ihres großen Erfolges bei einem Teil der Zeitgenossen wegen ihrer vermeintlichen Sittenlosigkeit doch vielfach einen Sturm der Entrüstung erregt. Sogar von der Kanzel herab wurde sie verdammt. Selbst Gay's nächste Freunde waren erstaunt über die Skrupellosigkeit, mit der das Stück geschrieben worden war. Man hatte das nicht von einem Mann erwartet, dem seine Freunde geraten hatten, er möge weniger bescheiden, dafür aber etwas tatkräftiger sein [1]). Es entstanden sogar Zweifel an seiner Autorschaft, und man glaubte nicht allein, daß Pope ihm dabei geholfen habe [2]) sondern daß dieser der eigentliche Verfasser sei und Gay nur vorgeschoben habe. Dieser spiele die Rolle des Teucer im Homer, hinter dessen Schild Pope-Ajax die Pfeile hervorschieße [3]). — Einer ungeteilten Sympathie scheinen sich aber die Lieder erfreut zu haben. Ob allerdings ihre parodistische Bedeutung so anerkannt wurde, ist nicht recht zu ersehen. Man druckte die Melodien vielfach allein zum Gebrauch für Flöte oder Geige [4]) und nahm die Texte in englischen Gedichtsammlungen auf wie z. B. in »*The merry Companion*« oder »*The Edinburgh Musical Miscellany*« [5]). Außerhalb des Zusammenhangs mit dem Stück ging natürlich die parodistische Wirkung ganz verloren. Daß man sich aber auch allein an den Melodien und Texten erfreuen konnte, zeigt, welchen Wert sie an sich hatten. Daß sich die *B. O.* gegen die italienische Oper richtete, erkannte man freilich. Swift schrieb im *Intelligencer*, »daß sie mit größtem Recht unsern unnatürlichen Geschmack« für italienische Musik blosstellt [6]). Völlig verständnislos stand man aber, besonders in bezug auf die Musik, im Ausland der *B. O.* gegenüber. Hiller, der dem Werk, freilich ungefähr 30 Jahre später, eine ausführliche Kritik widmet [7]), schreibt zu-

1) Scott, a. a. O., vol. 19, pag. 388. *Swift* an *Gay*.

2) Scott, a. a. O., vol. I, pag. 327 und vol. 17, pag. 152 Anmerkung.

3) Elwin, *Pope's* Werke vol. 8, pag. 147. *Broom* to *Fenton*

4) English Airs, enthaltend die Gesänge aus: *Artaxerxes*, *Love in a Village*, *Jovial Crew* or *Merry Beggars*, *Beggar's Opera*, *Genii*. Kgl. Bibl. Berlin Nr. 12917.

5) Im Besitz von Herrn Prof. M. Friedlaender-Berlin; vgl. auch die Nachweistabelle im Anhang.

6) Scott, a. a. O., vol. 9, pag. 92.

7) Hiller, a. a. O., 9. Nov. 1767, pag. 148.

nächst anerkennend über die »allen Ständen angemessene Satyre und die vortreffliche Laune, welche in dem ganzen Stück herrscht«, fährt dann aber fort:

»Die Musik ist mit der Prosa der Operette, (denn sie hat die Form der französischen Operetten) oftmals in Oktav gedruckt worden. Die Lieder sind gewiß schlecht, und gerade wie die sonderbarsten englischen Tanzmelodien, ein Marsch von Händel ausgenommen. Die Ouvertüre dazu, welche in Partitur vorgedruckt ist, verdient desto mehr Lob. Sie ist von D. Pepusch gut gearbeitet, in einem Ton, der zum Stücke paßt«. —

Das Lob auf Händel's Marsch ist nun, wenn man die *B. O.* kennt, recht unangebracht. Händel selbst wird sich schwerlich sehr gefreut haben, als er seine Musik in dieser Verbindung hörte. — Zwei Jahre später kündigten die »Hamburger Unterhaltungen« an[1]):

London: Lovendes verkauft: *The songs of the Beggar's Opera adapted to the Harpsichord, Violin or German Flute. 4.* Wir würden dieser, bis auf ein paar Lieder ganz elenden Musik nicht erwähnen, wenn sich nicht die Partitur einer schönen Ouvertüre von D. Pepusch dabey befände, die auch itzt noch Kennern gefallen wird«. —

Eine deutsche Bearbeitung der *B. O.*, die unter dem Namen »Die Straßenräuber« 1770 anonym herauskam, scheint ebenfalls gar keinen Eindruck gemacht zu haben[2]).

Die sittliche Entrüstung, mit der die *B. O.* von einigen Zeitgenossen und von fast allen späteren Beurteilern abgelehnt wurde, erscheint ungerechtfertigt. Dazu ist die Satyre doch zu geistreich und witzig abgefaßt. Vor allen Dingen aber verband Gay damit die reinsten Absichten. Er wollte, wie sein Zeit- und Gesinnungsgenosse Hogarth mit seinen gemalten Sittenpredigten, durch das abschreckende Beispiel erziehend wirken. So faßte auch Swift die *B. O.* auf in seiner Zeitschrift »*The Intelligencer*«[3]) und in einem Brief an Gay[4]). Tatsächlich soll die Parodie wesentlich zur Heilung der damals in England herrschenden Sittenverderbnis beigetragen haben[5]).

Chrysander und Lindner beurteilen die *B. O.* sehr hart. Chrysander meint, daß darin ein widerwärtiges, wenn auch in Hogarth's Weise charakteristisches Bild der schmutzigsten Laster auf die Bühne gebracht sei, und druckt, ebenso wie Lindner in seinen beiden Aufsätzen, als abschreckendes Beispiel die letzte, gewiß sehr derbe Szene des Stückes ab. Aber die beiden Musikhistoriker sehen doch wohl zu sehr auf die einzelnen widerwärtigen Szenen und lassen die geistreiche,

1) »Hamburger Unterhaltungen« 1769 vol. 8. pag. 85.
2) »Chronologie des Theaters« 1775 pag. 307.
3) Scott, a. a. O., vol. 9, pag. 92.
4) Scott, a. a. O., vol. 17. pag. 156.
5) Sarrazin, a. a. O., pag. XXV.

witzige und sprudelnde Laune, die sich allein schon in der Anlage des Stückes ausspricht, völlig außer acht. Auf den musikalischen Teil gehen sie gar nicht, oder nur ganz oberflächlich, ein. Chrysander konstatiert nur, daß die Hauptursache des Erfolges die Einführung der 69 englischen und schottischen Volkslieder gewesen sei. Was Lindner über die Liedertexte urteilt, zeigt, wie wenig genau er sich mit dem Stück beschäftigt haben muß. Er meint, daß man hier weder das falsche Pathos noch die erheuchelte Sentimentalität der großen Oper fände, sondern an deren Stelle die Weisheitslehre des Gassenhauers in handgreiflicher Derbheit träte. Erst der Litterarhistoriker Sarrazin machte auf die Schönheiten des lyrischen Teils der so verschrieenen *B. O.* aufmerksam, und wenn man nun das Stück von dieser Seite, zusammen mit den eigenartigen, geschmackvoll gewählten und humoristisch verwendeten Volksliedern betrachtet, so muß man doch zu der Überzeugung kommen, daß Gay und Pepusch keine gewöhnlichen, plumpen Spaßmacher, sondern zwei geistreiche, witzige Köpfe waren, die ihren wahren Beruf, nämlich den des begabten Dichters und des tüchtigen Musikers nie verleugnet haben, und die man daher unter keinen Umständen zusammen mit den Verfertigern derjenigen Machwerke nennen darf, die die *B. O.* im Gefolge hatte. Denn wenn Chrysander schreibt[1]:

> »Die Bettler-Oper gab das Signal zu einem allgemeinen Ausbruche musikalisch-dramatischer Rohheit. In den nächsten zwölf Jahren entstanden mehr als hundert Singfarcen ähnlichen Schlages«,

so erhält man doch notwendig den Eindruck, als gehöre die *B. O.* auch ganz und gar in diese Gattung hinein. Chrysander's Urteil bedarf auch hier einiger Berichtigungen und Ergänzungen.

Durch die drei Bände »*Ballad Operas*«, die die königliche Musikbibliothek in Berlin kürzlich erworben hat, war es möglich, die *B. O.* wenigstens mit einem Teil ihrer Nachahmungen noch einmal zu vergleichen. Chrysander meint allerdings, daß er über hundert solcher Singfarcen gesehen habe, während die erwähnten drei Bände nur fünfundzwanzig Libretti enthalten, unter denen sich auch einige nicht zu den *Ballad Operas* gehörigen Stücke befinden[2]. Trotzdem ist es vielleicht erlaubt, auch aus dieser geringen Anzahl auf den Entwicklungsgang zu schließen, — natürlich mit dem nötigen Vorbehalt, — den die Nachahmungen der *B. O.* genommen haben.

Es lassen sich bei den vorliegenden Stücken deutlich zwei Gruppen unterscheiden:

1. Solche *Ballad Operas*, die sich möglichst genau an das Vorbild halten. Sie verfolgen ebenfalls die Tendenz, Laster und Modetorheiten als

1) Chrysander, a. a. O., vol. II, p. 212.

2) Vgl. den Inhalt der drei Bände im Anhang.

Abschreckungsmittel auf der Bühne darzustellen, und weisen als musikalische Einlagen fast ausschließlich Volkslieder auf. Hierher gehören:

Momus turn'd Fabulist, or Vulcan's Wedding. Verfasser unbekannt, London 1729

The Village Opera von Johnson, London 1729.

The Fashionable Lady or Harlequin's Opera von Ralph, London 1730.

The Female Parson von Coffey, London 1730.

The Highland Fair von Mitchell, London 1731.

The Grubstreet Opera von Arbuthnot unter dem Pseudonym: Scriblerus Secundus, London 1731.

The Livery Rake and Country Lass. Verfasser unbekannt, London 1733.

Achilles von Gay, London 1733.

Don Quixote in England von Fielding, London 1734.

An Hospital for Fools. Verfasser unbekannt, London 1739.

The Patron, or the Statesman's Opera von Odel, London ohne Jahreszahl.

2. Solche Stücke, die ihrem Text nach tendenzlose Lustspiele sind und nur den Zweck verfolgen, das Publikum zu amüsieren. Als musikalische Einlagen bringen einige, neben Volksliedern, auch neu komponierte Melodien. Dahin gehören:

The Devil to pay, or the wives metamorphos'd von Coffey, London 1729 [1]), Musik teils Volkslieder, teils von Seedo.

The Devil of a Duke, or Trapolin's Vagaries. Verfasser unbekannt, London 1732, Musik teils Volkslieder, teils italienische Opern-Arien.

The Lotterg von Fielding(?) London 1732, Musik von Seedo.

The intriguing Chambermaid von Fielding, London 1734. Musik: Volkslieder.

The merry Cobler, or the second part of the Devil to pay von Coffey, London 1735. Musik: Volkslieder.

The Coffee-House, Verfasser unbekannt, London 1737. Musik von Burgess und Caret.

Diese zweite Gruppe bildet dann, wie es scheint, den Übergang zu den englischen Singspielen, die die Form der späteren französischen Operetten haben und auch dieser späteren Zeit angehören. In diesen Stücken wurde dann meist eine tendenzlose Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang behandelt, und alles Anstößige, das die *Ballad Operas* in reichstem Maaße enthielten, ist verschwunden. Die Musik scheint sich vielmehr der italienischen zu nähern. In dem Stück »*The Summer's Tale*«, Verfasser unbekannt, London 1765 [2]), sind die 36 Arientexte der Musik von fast ebensovielen Komponisten untergelegt, die beinahe alle Italiener sind. Man findet dort Cocchi, Lampugnani, Hasse, Bach (wahrscheinlich *Joh. Christ.*) Ciampi, Piccini, Giardini, daneben auch einheimische Namen, wie Arne, Stanley, Lampe, etc. Man sieht, der Protest gegen den »unnatürlichen Geschmak« für die italienische Musik hatte doch nicht vorgehalten. Die Musik zum *Tempest* [3]), einem Singspiel nach Shakespeare, schrieb Smith oder vielmehr Schmit, da er ein Deutscher war, aus Anspach gebürtig, der bekannte Amanuensis Händel's [4]). Auch »*The Rival Candidates*« [5]) gehören zu dieser Gruppe.

1) Im Besitz von Herrn Prof. M. Friedlaender, Berlin.

2) Ballad Operas, vol. III, Nr. 7.

3) Ballad Operas, vol. III, Nr. 8.

4) Grove, a. a. O., unter *Smith.* [Des Amanuensis gleichnamiger Sohn. Red.]

5) Ballad Operas, vol. III, Nr. 9.

Der Hauptunterschied zwischen der *B. O.* und allen ihren Nachahmungen ist nun der, daß kein einziger der späteren Librettisten die musikalisch-parodistische Seite des Stücks verstanden hatte, trotzdem man unter den Verfassern Namen wie Johnson, Fielding und Arbuthnot findet. Die Volkslieder werden jetzt teils mit moralisierendem Text, teils coupletartig eingelegt; und wenn man auch, besonders unter den Liebesliedern, die natürlich auch hin und wieder vorkommen, sehr graziösen und reizenden Melodien begegnet, so ist doch niemals eine auf die Oper bezügliche parodistische Wendung und selten eine der Situation entsprechende, charakterisierende Wirkung mit der Musik beabsichtigt. Je näher aber die Entstehungszeit dieser *Ballad Operas* an die der *B. O.* selbst grenzt, desto genauer achtete man darauf, sich in allen Äußerlichkeiten streng an das Vorbild zu halten. So legte man z. B. möglichst dieselbe Anzahl von Liedern in die meisten dieser ersten Nachahmungen. Die Stücke: *Momus turn'd Fabulist* 1729, *The Village Opera* 1729, *The Fashionable Lady* 1730, *The Grubstreet Opera* 1731 und andere enthalten alle in drei Akten 60 bis 70 Liedeinlagen. Für die meist sehr dürftige Handlung in diesen Stücken steht aber die große Zahl von Liedern in gar keinem Verhältnis. Sie halten den Fortgang des Stückes unnötig auf und könnten daher grade in den Possen, die sich scheinbar am engsten an das Vorbild halten, viel besser ganz fehlen. Nur in dem ersten Stück: *Momus turn'd* usw. ist bei den Liedeinlagen ein durchgehender Gedanke festgehalten worden, der allerdings auch nicht sehr glücklich ist. Momus, dem Jupiter verboten hat, sich über die Götter lustig zu machen, kleidet seine Satiren in Fabeln, die er auf *Ballad tunes* vorträgt. Er ist die einzige singende Person des Stückes. Später, als man auch die der *opera seria* nachgebildete dreiaktige Form fallen ließ nnd sich mit einem oder zwei Akten begnügte, legte man auch dementsprechend weniger Lieder ein. Mit großer Genauigkeit ist all diesen Stücken ebenso wie der *B. O.* eine *Table of Songs* vorgedruckt, die die Anfangszeilen des neu untergelegten Textes enthalten. Merkwürdigerweise hat Gay selbst in seinen beiden späteren *Ballad Operas*, *Polly* 1729 [1]) und *Achilles* 1732 (nachgelassenes Werk), den parodistischen Gedanken der Liedereinlagen ganz fallen lassen, so daß man das Hauptverdienst daran in der *B. O.* doch wohl Pepusch zuschreiben muß, der sich ja auch schon bei früheren Gelegenheiten als witziger Spötter erwiesen hatte [2]).

Endlich kam man auch von der ausschließlichen Verwendung von Volksliedern zurück, zum Teil vielleicht, weil der große Vorrat mit der Zeit erschöpft wurde. Man scheint auch nicht mehr zu den bekanntesten
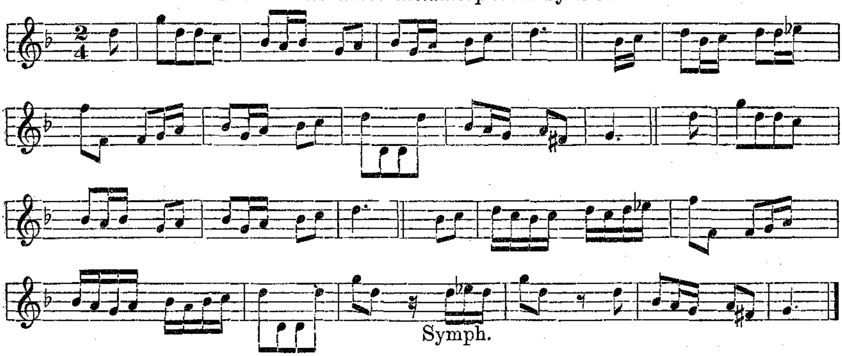
1) Zusammengebunden mit der *B. O.* vgl. S. 1.

2) Die kürzlich aufgeführte Oper »*flauto solo*« von d'Albert, Text von Wolzogen, behandelt solchen Pepusch'schen Scherz.

Melodien gegriffen zu haben, wie es Gay und Pepusch getan hatten; viele dieser übrigen Lieder waren weder im Chappells Werk noch im *Dancing Master* zu finden.

Dagegen nahm man häufiger beliebte Stücke von Corelli, Geminiani — von dem ein Menuet öfter vorkommt — oder Händel, verwendete diese Musik aber niemals in jener satirischen Weise wie z. B. den Händel'schen »Rinaldo«-Marsch in der *B. O.* In andern Stücken ließ man auch einige oder sämtliche Lieder neu komponieren, z. B. in dem »*Devil to pay, or the wives metamorphos'd*« oder in der »*Lottery*«, in denen sich neben Volksliedern auch Melodien finden mit der Überschrift: »*Set by Mr. Seedo*«. Die sechs Einlagen in dem Lustspiel »*The Coffee-House*« schrieben zwei jetzt ebenfalls unbekannte Männer, Burgess und Caret. Deutlich bleibt aber vorläufig das Bemühen, den tanzartigen Volksliedcharakter beizubehalten und nachzubilden. Beifolgendes Lied, den Stoßseufzer eines gequälten Gatten über seine zänkische Frau enthaltend, trägt ganz jenen behaglich heiteren Charakter einiger Melodien des Macheath.

Air V in *The wives metamorphos'd* by Seedo.



Ein schottischer Patriot glaubte sein Stück dadurch besonders anziehend zu machen, daß er in seine Farce »*The Highland Fair*« 1731 nur schottische Lieder einlegte, die aber durch ihre oft merkwürdige Melodik mit den vielen Intervallsprüngen nicht sehr anmutig wirken.

Pepusch benutzte eine solche Melodie einmal in der *B. O.* für ein besonders wildes, leidenschaftliches Duett[1]. Alles weist darauf hin, daß man die Lieder nur noch darum einlegte, um die Stücke populärer und anziehender zu machen. Die *Ballad-Tunes* waren Mode geworden, und darum legte man sie auch hin und wieder in Lustspiele ein, um diesen dadurch eine bessere Aufnahme beim Publikum zu sichern. So tat es z. B. Fielding in seinem »*Don Quixote in England*«[2]. Aber ihre Bedeutung in der *B. O.* war von Niemandem erfaßt worden.

1) Vgl. oben S. 306, Air 52. 2) Vgl. die Vorrede. Ballad Operas, vol. II, Nr. 9.

Was nun die Texte der *Ballad Operas* betrifft, so ist darüber ziemlich Ähnliches zu berichten, wie über die Musik. Der Einfluß der *B. O.* ist durchaus nachzuweisen, aber die Nachahmungen bestehen auch hier nur in Äußerlichkeiten. Zunächst begegnet man, nach dem Muster der *B. O.*, einer ganzen Reihe von »*Introductionen*«, in denen zwei Männer, meistens der Autor und ein Schauspieler, ein Gespräch führen, das sich ganz wie in dem Gay'schen Stück angeblich hinter den Kulissen abspielt. Der Verfasser setzt dem Schauspieler die Zwecke und Ziele, die er mit dem Stück verfolgt habe, auseinander. Der Schauspieler äußert seine Bedenken, der Autor berichtigt ihn, und das kurze Vorspiel endet meist, wie das der *B. O.*, mit der Bemerkung, das Publikum sei schon ungeduldig, man möge schnell die Ouvertüre spielen. Übrigens ein Zeichen, daß eine solche stets vorhanden gewesen sein muß, trotzdem nur die Pepusch'sche in der *B. O.*, wie es scheint in allen Ausgaben, mitgedruckt wurde. Am meisten lehnt sich die Introduktion der Farce »*Momus turn'd Fabulist*«[1]) usw. (1729) an das Vorbild der *B. O.* an, ja diese selbst wird darin erwähnt. Der Autor, »*Gentleman*« bezeichnet, erzählt, er habe das Stück in Frankreich gesehen und habe die darin vorkommenden Fabeln in englische Balladen verwandelt[2]). So sei aus der französischen Farce eine englische Oper geworden. Es folgen einige Bemerkungen, daß man hoffe, daß das Publikum das Stück gut aufnehmen würde, da sich niemand dadurch beleidigt fühlen könnte, weil man keinen Einzelnen, sondern Laster und Modetorheiten der Zeit im allgemeinen damit lächerlich machen wolle. — Das bezog sich offenbar auf die speziellen Angriffe Gay's auf Walpole. — Alle Personen träten unter den Namen von Göttern auf, und der Autor wünsche, daß der Schauspieler mit den »Göttern« so viel Erfolg wie mit den »Bettlern« haben möge. Ähnliche Introduktionen finden sich in: »*The Highland Fair*«, »*the Grubstreet Opera*«, »*Don Quixote in England*« und »*an Hospital for Fools*«. In dem Stück »*The Fashionable Lady*« (1731) ging der Verfasser noch einen Schritt weiter, indem er die ganze Posse in Form einer Probe schrieb. Verschiedene Herren, die die bezeichnenden Namen »*Mr. Ballad*«, »*Mr. Drama*« usw. führen, sitzen als Publikum mit auf der Bühne und unterbrechen die Handlung des öfteren, um ihre verschiedenen Meinungen darüber zu äußern. Auch über die italienische und englische Oper, womit immer die *Ballad Operas* gemeint sind, geraten sie in Streit.

Aus diesen Einführungen geht meist hervor, daß der Hauptzug dieser *Ballad Operas* in einer moralisierenden Richtung bestand, die sich allerdings auf der englischen Bühne schon vor Erscheinen der *B. O.* geltend

---

1) vol. I, Nr. 2.

2) Mit dem französchen Ballet »*Les amours de Momus*« von Desmarets, Paris 1665, steht dieses Stück in keinem Zusammenhang.

gemacht hatte[1]). Da Gay in der *B. O.*, der satirischen Absichten wegen, die Handlung in den Abschaum der menschlichen Gesellschaft verlegt hatte, so glaubten die Nachahmer, daß man gegen Laster und Modetorheiten nicht besser zu Felde ziehen könne, als wenn man sie in den allerrohesten Szenen auf der Bühne darstellte, um dadurch abschreckend zu wirken. Diese Ansicht vertritt z. B. Fielding in seiner Dedikation des *Don Quixote* an den *Earl of Chesterfield.* Praktisch haben sich jedenfalls die meisten dieser Autoren zu dieser Ansicht bekannt, und die Gelegenheit, unter dem Deckmantel einer Moralpredigt die widerwärtigsten Auftritte auf die Bühne zu bringen, wurde von manchen aufs Eifrigste benutzt. Nirgends aber findet man in diesen Stücken jene Grazie und jene geistreiche Satire, deren Vorhandensein in der *B. O.* doch mit allen Derbheiten aussöhnt. Während man hier immer fühlt, daß der Verfasser in ehrlichem Grimm gegen all diese Unmoralität und Verderbnis zu Felde zieht, wird in den folgenden Stücken das Laster oft mit einem wahren Behagen so grell wie möglich gezeichnet.

Am meisten wurde in diesen *Ballad Operas* der ersten Gruppe das Leben der hochgestellten Damen einer Kritik unterzogen. Allerdings scheinen diese »*Ladies of Quality*« auch reichlichen Anlaß zu derartigen Ausstellungen gegeben zu haben[2]). In »*Momus turn 'd Fabulist*« soll diese verderbte Hofgesellschaft gezeichnet werden. Die Götternamen wirken in dem frivolen Stück äußerst abstoßend. Eine ähnliche Sittenschilderung verfolgte Gay in seinem nachgelassenen Stück »*Achilles*«.

Dort wird die Fabel von dem als Mädchen verkleideten griechischen Helden behandelt, der seine männliche Natur zuletzt doch nicht verleugnen kann. Dieser Stoff ist ganz possenhaft verarbeitet, und die alten Griechen und Griechinnen sprechen und benehmen sich genau wie die Londoner Damen und Herren der damaligen Zeit. Ein wenig erinnert das schon an die Offenbachiaden des 19. Jahrhunderts. Aber den geistreichen Dichter der *B. O.* würde man in diesem oft recht abstoßenden Stück kaum wiedererkennen. Gay's zweite *Ballad Opera* »*Polly*« ist eingehend von Sarrazin im Zusammenhang mit der *B. O.* besprochen[3]). Sie ist eine sehr zahme und schwache Fortsetzung derselben.

In der Farce »*The fashionable Lady*«[4]) sagt bereits der Titel, was der Autor mit dem Stück bezweckt. Die Heldin, die von einem Heer von Stutzern umgeben ist, opfert alles für die Mode und heiratet zuletzt den augenblicklich modernen Harlequin, eine Marionette. Da es die

---

1) Vgl. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts 1. Teil, Die englische Literatur von 1660—1770, pag. 231.

2) Vgl. Hettner, a. a. O., pag. 144.

3) Sarrazin, a. a. O.

4) vol. I, Nr. 3.

Mode verlangt, läßt sie sich von ihrem Buchhändler stets die neuesten *Ballad Operas* bringen und lernt sämtliche Lieder daraus auswendig. Hin und wieder wird auch schon der Gegensatz von der verderbten adeligen Dame und dem unschuldigen Landmädchen angedeutet, z. B. in der *Grubstreet Opera*[1]) 1731, ein Zug, der für das spätere französische und deutsche Singspiel so charakteristisch wurde. Auch die hohen Staatsbeamten werden nach dem Muster der *B. O.* reichlich mitgenommen. Der sittenlose Friedensrichter in »*The femal Parson*«[2]) 1730, der gewissenlose Minister und seine Umgebung in »*The Patron, or the Statesman's Opera*«[3]). Wie verkehrt die Auffassungen über diese Art der Sittenpredigten war, geht aus der Vorrede zu diesem letztgenannten Stück hervor. Der Verfasser, Odell, widmet diese unglaublich schamlose Farce in den untertänigsten Ausdrücken seinem Patron, dem jungen Earl of Sunderland, und sagt darin, daß er in dieser *Opera* dessen von ihm hochverehrten Vater ein Denkmal habe setzen wollen, indem er einen Patron schilderte, der in seiner Verworfenheit das grade Gegenteil von dem alten Earl of Sunderland bildete, was jeder Leser auch sofort erkennen würde. — Auch das Motiv des Helden, der zwischen der sanften und der leidenschaftlichen Geliebten steht, nach dem Vorbild des Macheath, wird in rohester Weise nachgebildet in »*The Livery Rake and Country Lass*«[4]). Einen allgemeinen Angriff auf die Torheit des Menschengeschlechts machte Fielding in seinem *Don Quixote in England*[5]), ein Stück das er schon 1728 begonnen hatte, wieder liegen ließ und dann auf den Rat von Cibber, dem bekannten Lustspieldichter und Theaterdirektor, wieder vorholte. Mit fünfzehn Liedeinlagen und einer Introduktion versehen, gab er es dann als *Ballad Opera* heraus. Da, wie gesagt, auch die Modetorheiten in diesen Stücken lächerlich gemacht wurden, so ist natürlich auch des öfteren von der italienischen Oper und ihren Sängern die Rede. So singen z. B. im »*Coffey-House*« 1737[6]) zwei Stutzer einen Klagegesang über Farinelli's Fortgang nach Spanien. Spanien möge alle englischen Schiffe und das ganze Heer nehmen, dafür aber Farinelli wiedergeben. — In dem »*Hospital for Fools*«[7]) erklärt ein Vater seine Tochter für verrückt, weil sie nur von Opern und Oratorien spräche, und diese singt auch sofort eine Arie aus dem »*Alexander-Fest*« und bricht in die Worte aus: »*O charming Oratorio! O dear dear Saul!*«[8]). Sie schwärmt für Farinelli und erklärt die Posaune für ihr Lieblingsinstrument.

Mit der Zeit aber scheint man dieser rohen, tendenziösen Moralstücke überdrüssig geworden zu sein, und die *Ballad Operas* nehmen mehr den
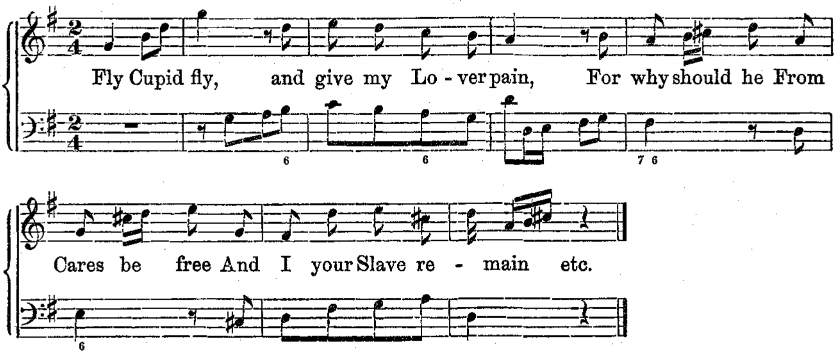
---

1) vol. I, Nr. 6. 2) vol. I, Nr. 4. 3) vol. II, Nr. 6. 4) vol. II, Nr. 7. 5) vol. II, Nr. 9. 6) vol. I, Nr. 1. 7) vol. III, Nr. 2. 8) Händel's »Saul« war im Jahre 1737 erschienen.

Charakter von Lustspielen an, wie sie in der zweiten Gruppe geschildert wurden. Unter dieser Gattung nehmen zwei Stücke eine besondere Stellung ein, nämlich »*The Devil of a Duke*, or *Trapolin's Vagaries*«, Verfasser unbekannt, 1732[1]), und »*The devil to pay, or the wives metamorphos'd*« von Coffey und dessen zweiter Teil »*The merry Cobler*« — ersteres wegen seiner Musikeinlagen, letzteres in bezug auf seine Stellung zur Geschichte des deutschen Singspiels.

The devil of a Duke ist von den vorliegenden Nachahmungen der *B. O.* weitaus die gelungenste. Es ist eine Art Zauberstück und stellt die Abenteuer eines pfiffigen Vagabunden Trepolin dar, der von einem Zauberer während der Abwesenheit des Herzogs von Florenz in einen Pseudoherzog verwandelt wird, was zu den ungeheuerlichsten Verwicklungen und zu sehr drastischen Situationen führt. Das Stück scheint außerordentlich gefallen zu haben; denn aus dem Jahr 1732 liegt bereits die zweite Auflage vor. Einen Hauptanziehungspunkt hat man aber in der sehr geschmackvoll gewählten Musik zu suchen, die dieser Ausgabe, mit Zwischenspielen und Baß versehen, zum Gebrauch für *Spinnet*, *Harpsichord*, *German Flute*, *Violine* und *Hautboy* im Anhang mitgegeben ist, während in allen andern Stücken nur die Melodien in den Text gedruckt wurden. Eine solche Ausgabe zeugte immer von der Beliebtheit der Gesänge[2]). Der Verfasser scheint neben den *Ballad-tunes* auch die italienische Oper geplündert zu haben, ohne indessen die Quellen anzugeben. Das reizende Liebesliedchen der Flametta, Trapolin's Liebchen, soll hier als Beispiel dafür besonders genannt werden. Der Gesang beginnt folgendermaßen:

Air 18.



Die zwei Teile des *Devil to pay* sind die beiden einzigen *Ballad-Operas* gewesen, die ihren Weg auch ins Ausland nahmen und deren

1) vol. II, Nr. 3.
2) Vgl. oben S. 318, Anmerkung 4.

erster Teil »*the wives metamorphos'd*« den äußeren Anlaß zu den deutschen Singspielen gab. Dieses Stück hatte den Vorzug, daß in ihm derbe Szenen aus dem Volksleben dargestellt wurden, die in keiner Weise tendenziös oder anstößig waren und auch keine spezifisch englischen Verhältnisse schilderten. Ein betrunkner aber trotzdem ehrlicher Schuster, der seine sanfte Frau schlecht behandelt, und ein freundlicher Edelmann, den seine zanksüchtige Gattin quält, sind Typen, die überall vorkommen können. Durch Zauberei werden die beiden Frauen ausgewechselt und die zanksüchtige Ehefrau bei dem wilden Schuster sanft und gefügig gemacht. Im zweiten weitaus schwächeren Teil wird dann der betrunkene Schuster zur Vernunft gebracht. In den »*wives metamorphos'd*« sind Volkslieder mit neukomponierten Liedern zusammen benutzt, im »*Merry Cobler*« finden sich nur *Ballad-tunes*. Der »*Devil to pay*« verdankte seinen besonderen Erfolg in London der vorzüglichen Schauspielerin und Tänzerin Mrs. Clive, der Darstellerin der Schustersfrau [1]).

Im Jahr 1752 kam das Stück in der Bearbeitung von Christian Felix Weiße mit Musik von Standfuß, dem besonders für Humor außerordentlich begabten Korrepetitor und Balletgeiger der Koch'schen Theatergesellschaft, als erstes deutsches Singspiel auf die Bühne [2]). Nach dem englischen Vorbild hatte man den gesprochenen Dialog und die kurzen, meist mehr liedmäßigen Gesänge beibehalten. Ungefähr zehn Jahre früher war eine wörtliche Übersetzung mit den englischen Originalmelodien in Berlin aufgeführt worden [3]).

In welcher Weise das deutsche Singspiel seinen Fortgang nahm, gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Abhandlung. Hier sollte nur versucht werden, den Zusammenhang zwischen der englischen und der deutschen Operette klarzulegen, der ja, wie sich zeigte, ziemlich äußerlich war. Die eigentlichen Wurzeln des deutschen Singspiels sind in der *opéra comique* der Franzosen und in der italienischen Oper zu suchen.

Die *B. O.* hat also, um es noch einmal zu wiederholen, ihre Einflüsse nach den verschiedensten Richtungen geltend gemacht. Sie wirkte bei ihrem Ercheinen weniger als Kunstwerk, wie als Sensationsstück, das im rechten Augenblick entstand, um der überlebten italienischen Oper der damaligen Zeit siegreich entgegentreten zu können. Wäre sie zehn Jahre früher, also gleichzeitig mit der Gründung der *Royal Academy* erschienen, so hätte sie vielleicht niemals eine Rolle in der Geschichte

1) »Hamburger Unterhaltungen«, vol. II, pag. 252 vgl. auch Fielding, *The intriguing Chambermaid.* Brief an *Mrs. Clive* als Vorrede Ball. Op. vol. II, Nr. 5.

2) »Chronologie des Theaters«. 1775, pag. 159f.

3) »Chronologie«, pag. 109, vgl. auch Plümicke, Entwicklung einer Theatergeschichte von Berlin S. 193.

gespielt. Jetzt trat sie auch erfolgreich gegen die tiefe Unmoral der herrschenden Kreise in England auf.

Sowohl in der Literatur wie in der Musikgeschichte ist die *B. O.* die Veranlassung zu neuen Erscheinungen geworden. Sie brachte zuerst die prosaische Wirklichkeit moralisierend auf die Bühne, und an sie reihen sich Lillo's moralisierende Dramen an, wie Brandl im Anzeiger für deutsches Altertum gezeigt hat[1]).

In der Geschichte der Oper ist die *B. O.* der Ausgangspunkt für das neuere deutsche Singspiel geworden. Aber noch in anderer Hinsicht hat das Stück musikgeschichtlichen Wert. Hier stellt sich zum ersten Mal im Auslande der italienischen eine nationale Musik feindlich und siegreich entgegen. Was andre Länder erst ungefähr ein halbes Jahrhundert später erreichten, nämlich eine nationale komische Oper, das hatten Gay und Pepusch, vielleicht ohne es direkt zu wollen, in der *Beggar's Opera* bereits erreicht.

Anhang.

Nachweistabelle der Lieder in der Beggar's Opera.

I. Akt.

1. Mel.: *An old woman cloathed in gray.* »Thro all the emploiments of life.«	Chappell, Popular music of the olden time. London 1855—1859, vol. II, p. 455.
2. Mel.: *The bonney gray-ey'd morn.* »'Tis Woman that seduces all mankind.«	Chappell, vol. II, p. 610. The merry Companion, London 1750, 4. Auflage, p. 304.
3. Mel.: *Cold and raw.* »If any Wench Venus's girdle wear.«	Chappell, vol. I, p. 306, 307, 309. Dancing Master, 1716, mit Baß S. 146, Nr. 146.. Merry Companion, p. 342. Urspr. Text. Hawkins, General History of the Science and practise of Music. V. Appendix Nr. 20.
4. Mel.: *Why is your faithful slave disdain'd.* »If Love the Virgin's heart invade.«	Playford, The Banquet of Music London 1688, vol. II, p. 5, Urspr. Text. Merry Companion, p. 204, Text der *B. O.*
5. Mel.: *Of all the simple things we do.* »A Maid is like a golden oar.«	Chappell, vol. II, p. 602.
6. Mel.: *What shall I do to shew how much I love her.* »Virgins are like the fair flow'r in its lustre.«	Merry Companion, p. 167, Text der *B. O.*

1) Vgl. Sarrazin, a. a. O., pag. XXV.

7. Mel.: *Oh London is a fine town.* »Our Polly is a sad Slut.«	Chappell, vol. I, p. 220.
8. Mel.: *Grim King of the ghosts.* »Can love be controul'd by advice.«	Chappell, vol. II, p. 493.
9. Mel.: *O Jenny, O Jenny, where hast thou been?* »O Polly, you might have toy'd and kist.«	Chappell, vol. II, p. 587.
10. Mel.: *Thomas, I cannot.* »I like a ship in storms was tost.«	Chappell, vol. I, p. 336. Dancing Master, 1719, p. 241.
11. Mel.: *A Soldier and a sailor.* »A fox may steel your hens, Sir.«	Dancing Master, 1716, p. 199, Bass Nr. 199. Merry Companion, p. 329, Ursp. Text.
12. Mel.: *Now ponder well, ye parents dear.* »Oh, ponder well, be not severe.«	Chappell, vol. I. p. 201. Addison, Spectator Nr. 85.
13. Mel.: *Le printemps rappelle aux armes.* »The Turtle thus with plaintive crying.«	
14. Mel.: *Pretty, Parrot, say.* »Pretty, Polly, say.«	Dancing Master, 1719 und o. J. p. 106. Merry Companion, p. 188, Urspr. Text.
15. Mel.: *Pray fair one be kind.* »My heart was so free.«	
16. Mel.: *Over the hills and far away.* »Were I laid on Greenland's coast.	Dancing Master, 1719, p. 54, o. J. p. 55. Merry Companion, p. 202. Text d. *B. O.* Thomson, Melodies of Scotland vol. IV. p. 161, Haydn.
17. Mel.: *Gin thou wert mine awn thing.* »O what pain it is to part!«	
18. Mel.: *O the broom.* »The Miser thus a shilling sees.«	

II. Akt.

19. Mel.: *Fill ev'ry glass.* »Fill ev'ry glass.«	
20. Mel.: *March in Rinaldo, with drums and trumpets.* »Let us take the road«.	Schoelcher, Life of Handel, London 1857, p. 31. Chrysander, Händel-Ausgabe, vol. 58a, p. 101. Rockstro, Life of Handel 1883, p. 70.
21. Mel.: *Wou'd you have a young Virgin.* »If the heart of a man is deprest with cares.«	Chappell, vol. II, p. 639. Dancing Master, 1719, p. 148, o. J. p. 148.
22. Mel.: *Cotillon.* »Youth's the season made for joys.«	Merry Companion, p. 203, Text d. *B. O.* Wilh. Niessen, das Liederbuch der Studenten Clodius. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, p. 616.

23. Mel.: *All in a misty morning.* »Before the barn-door crowing.«	Chappell, vol. I, p. 146.
24. Mel.: *When once I lay with another man's wife.* »The Gamesters and Lawyers are jugglers alike.«	
25. Mel.: *When first I laid siege to my Chloris.* »At the tree I shall suffer with pleasure.«	
26. Mel.: *Courtiers, Courtiers, think it no harm.* »Man may escape from rope and gun.«	Chappell, vol. II, p. 606.
27. Mel.: *A lovely lass to a Friar came.* »Thus when a good housewife sees a Rat.«	Merry Companion, p. 304, Urspr. Text.
28. Mel.: *'T was wh enthe sea was roaring.* » How cruel are the traytors.«	
29. Mel.: *The sun has loos'd his weary teams.* »The first time at the looking glass.«	Chappell, vol. I, p. 313.
30. Mel.: *How happy are we.* »When you censure the age.«	
31. Mel.: *Of a noble race was Shenkin.* »Is then his fate decreed, Sir?	Dancing Master, 1716, p. 168, Bass Nr. 168. Thomson, Original Welsh Air vol. II, p. 35, Haydn.
32. Mel. —— »You'll think e'er many days ensue.«	Chappell, vol. I, p. 236, vol. I, p. 126.
33. Mel.: *London Ladies.* »If you at an office solicite your due.«	Chappell, vol. II, p. 593.
34. Mel. *All in the Down.* »Thus when the Swallow, seeking pray.«	Chappell, vol. II, p. 640.
35. Mel. *Have you heard of a frolicksome ditty?* »How happy could I be with either.«	Chappell, vol. II, p. 553. Underhill, Life of John Gay p. LI.
36. Mel. *Irish Trot.* »I'm bubbled.«	
37. Mel.: —— »Cease your funning.«	Chappell, vol. II, p. 664. Thomson, Melodies of Scotland vol. I, p. 264, Beethoven.
38. Mel.: *Good morrow Gossip Joan.* »Why how now, Madam Flirt.«	Chappell, vol. II. p. 673.
39. Mel.: *How happy are.* »No power on earth.«	

40. Mel.: *The Lass of Paties Mill.*
»I like the Fox shall grieve.«
Chappell, vol. II, p. 597.
Thomson, Mel. of Scotland, vol. III, p. 117, Haydn Edinburgh, Musical Miscellany p. 96, 1792.

III. Akt.

41. Mel.: *If Love's a sweet passion.*
»When young at the bar.«

42. Mel.: *South-Sea-Ballad.*
»My love is all madness and folly.«

43. Mel.: *Packington's Pound.*
»Thus Gamsters united in friendship are found.«
Chappell, vol. I, p. 123.

44. Mel.: *Lillibulero.*
»The Modes of the Court so common are grown.«
Chappell, vol. II, p. 568.
Dancing Master, 1716, p. 156, Bass Nr. 156.
Grove, Dictionary of Music and Musicians unter Lil.

45. Mel.: *Down in the North Country.*
»What Gudgeons are we men.«
Chappell, vol. I, p. 279.

46. Mel.: *A Shepherd kept sheep.*
»In the Days of my youth.«

47. Mel.: *One evening having lost my way.*
»I'm like the Skiff on the Ocean tost.«
Chappell, vol. II, p. 675.
Dancing Master, 1719, p. 347. *Wallpoole or the happy Clown*, vgl. Ouvertüre v. Pepusch.

48. Mel.: *Now Roger I'll tell thee, because thou'rt my son.*
»When a Wife's in her proud.«

49. Mel.: *O Bessie Bell.*
»A curse attends that woman's love.«
Thomson, Mel. of Scotland, vol. III, p. 138, Haydn.
Merry Companion, p. 6, Text d. *B. O.*

50. Mel.: *Wou'd Fate to me Belinda give.*
»Among the men, Coquets we find.«
Merry Companion, p. 108, Urspr. Text.

51. Mel.: *Come, sweet Lass.*
»Come sweet Lass.«
Chappell, vol. II, p. 600.

52. Mel. *The last time I went o'er the Moor.*
»Hither dear Husband.«
Chappell, vol. II, p. 772.
Edinburgh Musical Miscellany p. 84.
Thomson, Mel. of Scotland vol. II, p. 80. Pleyel.

53. Mel.: *Tom Tinker's my true love.*
»Which way shall I turn me.«
Chappell, vol. I, p. 353.

54. Mel.: *I am a poor Shepherd undone.*
»When my hero in court appears.«
Chappell, vol. II, p. 462.
Dancing Master, 1719, p. 263.
Merry Companion, p. 170, Urspr. Text.

55. Mel.: *Ianthe the lovely.*
»When he holds up his hand.«
Dancing Master, 1716, p. 352, Bass Nr. 352.
Merry Companion, p. 170. Urspr. Text.

56. Mel.: *A Cobler there was.*
»Ourselves, like the great.«
Chappell, vol. I, p. 350.
Merry Companion, p. 132, Urspr. Text.

57. Mel.: *Bonny Dundee.*
»The charge is prepar'd«
Chappell, vol. II, p. 568, Anm. *a*, vol. II. p. 611.
Dancing Master, 1716, p. 137, Bass Nr. 137.
Thomson, Mel. of Scotland vol. II, p. 64, Weber.

58. Mel.: *Happy Groves.*
»O cruel, cruel, cruel case.«

59. Mel.: *Of all the girls that are so smart.*
»Of all the friends in time of grief.«
Chappell, vol. I, p. 376, vol. II, p. 646.
Beethoven, Schottische Lieder Nr. 11. Herausgegeben von Max Friedlaender, *Edition Peters.*
Grove, Dictionary unter Carey.

60. Mel.: *Britons strike Home.*
»Since I must swing.«
Chappell, vol. II, p. 729.

61. Mel.: *Chevy Chase.*
»But now again my spirits sink.«
Chappell, vol. I, p. 119.
Addison, Spectator Nr. 70 und 74.

62. Mel.: *To old Sir Simon the King.*
Chappell, vol. I, p. 266.
Dancing Master, 1716, p. 112, Bass Nr. 112.
Hawkins, vol. V, Appendix Nr. 16.

63. Mel.: *Joy to great Ceasar.*
»If thus a man can die.«
[= *Les Folies d'Espagne.*]

64. Mel.: *There was an old woman.*
»So I drink off this bumper.«
Dancing Master, 1716, p. 29, mit dem Titel: »*Puddings and Pies.*«

65. Mel.: *Did you ever hear of a gallant sailor.*
»But can I lieve my pretty hussies.«

66. Mel.: *Why are mine eyes still flowing.*
»Their eyes, their lips, their Busses.«

67. Mel.: *Green sleeves.*
»Since laws were made.«
Chappell, vol. I, p. 227.
Dancing Master, 1716, p. 113, Bass, Nr. 113.
Thomson, Mel. of Scotland, vol. I, p. 259.
Hawkins, vol. V. Appendix Nr. 21.

68. Mel.: *All you that must take a leap.*
»Would I might be hang'd.«

69. Mel.: *Lumps of Pudding.* »Thus I stand like the Turk.« — Dancing Master, 1716, p. 251, Bass Nr. 251. Thomson, Mel. of Scotland, vol. II, p. 64, Weber.

Inhaltsangabe der drei Bände »Ballad Opera.«

(Königl. Bibl. Berlin.)

B=Musik besteht in Ballad-tunes. *K*=Musik neu komponiert. *N*=Musik nicht beigegeben. *I*=mit Introduktion. *O*=Musik aus italienischen Oper. *Zahl hinter den Buchstaben*=Anzahl der Musikeinlagen. Alle Stücke sind in *London* erschienen.

Volume I.

1. The Coffee-House. 1737.	*K.* 6.	Anonym.
2. Momus turn'd Fabulist, or Vulcan's Wedding. 1729.	*I. B.* 58.	Anonym.
3. The Fashionable Lady, or Harlequin's Opera. 1730.	*I. B.* 68.	Ralph.
4. The Female Parson, or, Bean in the Sudds. 1730.	*B.* 11.	Coffey.
5. The Highland Fair, or, Union of the Claus. 1731.	*I. B.* 51.	Mitchell.
6. The Grub-Street Opera.. 1731.	*I. B.* 53.	Scriblerus Secundus. (Arbuthnot)[1].
6a. The Masquerade. 1728.		Lemuel Gulliver. (Arbuthnot)[1].
7. The Merry Cobler, or the second Part of: The Devil to pay. 1735.	*B.* 17.	Coffey.

Volume II.

1. The Rival Milliners, or, the Humours of Covent Garden. 1737.	*B.* 26 *N.*	Drury.
2. Amelia, *English opera after the Italian Manner.* 1732.	*N.*	Carey. Musik Lampe.
3. The Devil of a Duke, or, Trapolin's Vagaries. 1732, 2. Auflage.	*O. B.* 21.	Anonym.
4. The Lottery. 1732.	*K. B.* 19.	

---

1) Vergl. Grove: *Dictonary of Music and Musicians* unter Arbuthnot.

5. The Intriguing Chambermaid. 1734.	*B.* 12.	Fielding.
6. The Patron, or, the Statesman's Opera. o. J.	*B.* 17.	Odell.
7. The Livery Rake and Country Lass. 1733.	*B.* 18.	Anonym.
8. Achilles. 1733.	*B.* 54.	Gay.
9. Don Quixote in England. 1734.	*J. B.* 15.	Fielding.

Volume III.

1. The Beggar's Opera. 1754, 7. Auflage.	*J. B.* 69.	Gay.
2. An Hospital for Fools. 1739.	*J. K.* 4.	Anonym. Musik v. Arne.
3. The Plot. 1735.	*B.* 10.	Anonym.
4. The Village Opera. 1729.	*B.* 63.	Carl Johnson.
5. Thy Fairy Prince, *A Masque.* 1771.	*N.*	Anonym.
6. Damon and Phillida. 1765.	*B.* 15.	Anonym. (Cibber)[2].
7. The Summer's Tale. 1765.	*N. O.* 36.	Anonym.
8. The Tempest. 1756.	*K. N.*	nach Shakespeare. Musik v. Smith.
9. The Rival Candidates. o. J.	*K. N.*	Henry Bate.

1) Vergl. Hiller: Wöchentliche Nachrichten, vol. I, p. 149, 1767.

Kleine Mitteilungen.

A propos d'une récente biographie de Léonard Leo (S. 70—95 dieses Bandes).

Wegen der Ungunst der postalischen Verhältnisse gelangte die zweite Korrektur des Aufsatzes nicht an den Autor. Der Druck mußte deshalb nach nur einer Korrektur fertiggestellt werden. Die so stehen gebliebenen Fehler wolle man freundlichst wie folgt verbessern:

Seite	74,	Zeile	23 v. u. lies *scène* statt *sène*.
»	75,	»	5—6 v. o. bis *effet* incl. zu streichen.
»	»	»	11 v. o. ist an Stelle der Worte *a été* einzufügen: »*Re di Numidia*, dont le compositeur m'est inconnu, a été mis en scène au théâtre Capranica de Rome le mardi 7 février 1730. Le *Siface* . . .«
»	»	»	12 v. o. ist das Kolon sowie *la musique en* zu streichen.
»	76	»	6 v. o. lies *sera* statt *e sera*.
»	83	»	18 v. o. lies *imprensa* statt *Imprenta*.
»	»	»	25 v. o. lies *de l'* statt *del'*.
»	84	»	10 v. u. lies *une* statt *un*.
»	86	»	12 v. u. lies *lieu* statt *bien*.
»	»	»	11 v. u. lies *composa* statt *compose*.
»	»	»	3 v. u. lies *Giovanni* statt *Giuseppe*.
»	87	»	18 v. o. lies *1739* statt *1740*.
»	88	»	14 v. u. lies *dont* statt *donc*.
»	89	»	12 v. u. lies *une* statt *un*.
»	90	»	14 v. o. lies *En parcourant*.
»	»	»	8 v. u. lies *1725* statt *1730*.
»	93	»	14 v. o. lies *du* statt *le*.
»	»	»	14 v. u. lies *Karl* statt *Kurt*.

Roma **Francesco Piovano.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Iter Hispanicum.

Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne

conservés

dans les bibliothèques d'Espagne

par

Pierre Aubry.

(Paris.)

Avant-propos.

Depuis le temps où, pieux et savant pélerin, dom Martin Gerbert promenait à travers l'Italie, l'Allemagne et la France son inlassable curiosité, cherchant, comme bien d'autres après lui, les confidences mélodiques des siècles enfuis dans l'intimité des manuscrits, on a beaucoup trouvé, beaucoup déchiffré et beaucoup publié.

Un pays pourtant nous avait paru rester quelque peu en dehors de ce beau mouvement d'érudition musicologique[1]. Heureuse indifférence! il serait donc encore des bibliothèques à explorer, quelques chapitres inédits de l'histoire musicale à écrire? un *Iter hispanicum* nous mènerait-il vers ce paradis deviné et entrevu? A vrai dire nous étions, dès avant notre départ, assuré de ne point revenir d'Espagne les mains vides, car en 1887 un membre de l'Académie royale d'histoire de Madrid, Juan F. Riaño, avait publié un catalogue, classé par ordre chronologique, des manuscrits de musique ancienne qu'il avait pu rencontrer dans les bibliothèques publiques ou privées de son pays[2].

L'ouvrage de J.-F. Riaño est un guide précieux, mais auquel on ne saurait se confier sans réserve. Les notices sont brèves avec excès, d'où il résulte une certaine impersonnalité dans les descriptions de manuscrits. Ensuite l'auteur a eu le tort de conserver pour certains *codices*, qui appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Madrid, l'ancienne cote

1) Nous ne saurions, ni ne voudrions passer sous silence deux grandes et belles publications de l'érudition musicologique espagnole, qui en tous pays feraient honneur à ceux qui les ont entreprises:

Cancionero musical de los siglos XV y XVI transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, [1890], in-4.

Hispaniae schola musica sacra. Opera varia saecul. XV, XVI, XVII et XVIII diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell. Barcelone, in-fol., en cours de publication.

2) Riaño (Juan-F.), *Critical and Bibliographical Notes on early Spanish Music, with numerous Illustrations.* London, 1887, in-8.

qui leur était affectée, lorsqu'ils faisaient partie de la *libreria* de la cathédrale de Tolède. Enfin ce catalogue est forcément très incomplet. Mais tel qu'il est, il doit être considéré comme la première assise de toute étude sur l'Espagne musicologique et quelles qu'en puissent être les lacunes et les imperfections, on ne saurait, sans lui, aborder au cours d'un voyage, où le temps est forcément mesuré, les bibliothèques espagnoles, dont les catalogues sont le plus souvent à l'état d'ébauche ou de projet.

En outre, il faut dire qu'il y a par delà les Pyrénées quelques manuscrits célèbres, fréquemment cités, qui n'ont point besoin pour être connus de figurer en un catalogue quelconque: sans sortir du domaine musicologique, nous rappellerons les somptueux manuscrits des *Cantigas de Santa Maria*, attribuées au roi Alphonse le Sage, qui sont conservés à la bibliothèque de l'Escorial. Nous avions à cœur également de rapporter quelques renseignements précis sur le chant actuel de la liturgie mozarabe: on sait en effet qu'aucun livre imprimé ne nous le fait connaître. Après, nous allions vers l'imprévu, comptant sur notre heureuse étoile pour faire fructifier nos recherches. Aussi bien, Madrid est-il moins loin que Samarcande et, si les bibliothèques ne doivent nous fournir qu'un maigre butin, n'y aura-t-il pas toujours à glaner sur la route? Nous irons à Burgos, à Cordoue, à Séville, à Grenade, partout où l'on peut voir des cathédrales magnifiques et des Alhambra de féerie, qui dans cet extrême occident font rêver de l'Orient, partout où l'on peut dans les *flamencos* entendre les chants pittoresques et sauvages des gitanos. Qu'importe alors si les bibliothèques restent obstinément fermées, l'art populaire aime les libres envolées et se rit des verrous. Un peu de *manzanilla* parfumé éveille vite l'entrain andalou et il n'en coûte guère pour rapporter une riche moisson d'harmonieux souvenirs.

Le présent travail a pour objet de résumer les résultats de deux voyages d'Espagne, que nous avons faits à l'automne de l'année 1904 et, plus récemment, aux mois de septembre et d'octobre 1906. Nous les réunirons en quatre chapitres, groupés deux à deux, comme il suit:

La musique française en Espagne.

I. Un *volumen discantuum* parisien du XIII[e] siècle à la cathédrale de Tolède.

II. Deux chansonniers français du XV[e] siècle à la bibliothèque de l'Escorial.

Ancienne musique espagnole.

I. Les *Cantigas de Santa Maria.*

II. Le chant mozarabe.

Enfin, nous terminerons cette suite de notices par la publication de quelques mélodies espagnoles, qui, au contraire de celles que nous avons trouvées dans les recueils édités à Madrid ou à Séville, nous ont semblé porter en elles le cachet d'une origine lointaine et révéler, moins la main d'un artiste que l'expression délicate et émue de l'inspiration populaire: l'harmonisation, dont le grand maître espagnol, Felipe Pedrell, folk-loriste averti, a bien voulu les parer à notre demande, en accentue encore le caractère.

Un «discantuum volumen» parisien du XIIIe siècle

à la cathédrale de Tolède.

(Madrid, Bibliothèque Nationale, Hh. 167.)

Le manuscrit dont nous nous occupons ici doit prendre place, avec le recueil de motets français de la Bibliothèque de Montpellier[1]), avec l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* conservé à la Laurentienne de Florence[2]), avec les manuscrits de Bamberg[3]), de Wolfenbüttel[4]) et quelques autres[5]) parmi les monuments les plus considérables de la musique polyphonique au moyen âge.

Riaño lui consacre la notice suivante:

> This volume contains chants for one, two, three and four voices. The five lines are used.
>
> Written on vellum. It consists of 142 leaves, measuring $16^1/_2$ cts. by $11^1/_2$ cts.
>
> This MS. is of the highest interest. Cath. Toledo, 33, 23[6]).

A son tour, Dreves dit succinctement[7]) que ce manuscrit de la fin du treizième siècle est vraisemblablement d'origine française, mais la lecture des derniers folios a rebuté l'éditeur des *Analecta hymnica*: nous pensons sur ce point avoir été plus heureux que le savant jésuite. Enfin un musicologue allemand, M. Fr. Ludwig, a eu l'imprudence dans un article récent[8]) de parler de ce manuscrit sans l'avoir personnellement consulté: aussi tout est-il à reprendre à cet endroit de son travail. Dreves et Ludwig commettent d'ailleurs une commune erreur en donnant à ce recueil une cote inexacte[9])

Pourtant l'importance de ce précieux manuscrit mérite une plus sérieuse attention.

---

1) Montpellier, Bibliothèque universitaire, H, 196.

2) Florence, Bibl. Laurenzana, *Plut.* XXIX, 1.

3) Bamberg, Ed. IV. 6.

4) Wolfenbüttel, Helmstadt 628 et 1099.

5) Paris, Bibl. Nat. fr. 844 et 12615; lat. 15139, etc.

6) Riaño, *ouvr. cité*, p. 46.

7) Dreves (Guido-Maria)—. *Cantiones et Muteti*, p. 20 et ss., au tome XX des *Analecta Hymnica medii aevi*. Leipzig. 1895.

8) Ludwig (Friedrich) —. *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie* dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* du Dr. Haberl. p. 8. Regensburg. 1905 —. M. Ludwig dit à tort que les motets sont en majorité dans un recueil, où en réalité il y a à peine une dizaine de motets contre plus de 80 *conductus*.

9) Dreves et Ludwig donnent à ce ms. la cote *Tolet.* 930. Nous n'avons nulle part rencontré cette désignation. A la *libreria* de la cathédrale de Tolède notre ms. avait anciennement la cote 33, 23. Il porte aujourd'hui à la Bibl. Nat. de Madrid la cote Hh. 167.

Entre les manuscrits que nous venons d'énumérer, entre ce *codex* de Madrid et l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* principalement, il y a plus d'un lien de parenté: ce sont tous deux en effet des livres de déchant, *discantuum uolumina*, ou pour mieux dire des recueils factices de livres de déchant, tels que l'Anonyme du British Museum, publié par De Coussemaker, nous en donne l'énumération[1]).

Nous ne nous arrêterons pas ici sur la description de l'Antiphonaire de la Bibliothèque Laurentienne de Florence. Elle a été faite plusieurs fois[2]). Le manuscrit de Madrid est moins considérable et moins complet, mais il dérive d'une même source et répond à des besoins identiques. Matériellement, il se compose de 141 folios de parchemin, sans pagination, ni foliotation. Ses dimensions sont de 0,17 c. sur 0,11 c. La conservation est médiocre et le parchemin a fortement noirci, au point de rendre à peine lisible l'écriture des derniers folios. Les lettres initiales, qui devaient être enluminées, manquent partout et, d'une façon générale, la graphie est moins soignée que dans le manuscrit de la Laurentienne.

Le dénombrement des pièces qui composent ce recueil présente des difficultés particulières: le copiste, en effet, n'a suivi aucune méthode régulière dans l'emploi des capitales, des lettres coloriées ou simplement rubriquées, en un mot des signes graphiques, qui, d'ordinaire, dans les manuscrits de cette nature indiquent le début d'une composition différente de celle qui finit. Il faut le plus souvent, pour déterminer le commencement et la fin d'une pièce de ce recueil, se livrer à un petit travail critique de comparaison avec le texte de la même pièce pris dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, par exemple, sans quoi on s'exposerait

---

1) De Coussemaker — *Scriptores de musica medii aevi*, t. I. p. 360. Paris. 1864 in-4.

Le tableau suivant, qui représente la disposition générale des cahiers dont se composent l'un et l'autre manuscrit, fait voir dans quel esprit ils ont été groupés.

Manuscrit de Florence.	Manuscrit de Madrid.
Organum quadruplum	Organum quadruplum.
Conductus quadruplices.	*(manque.)*
Organum triplum.	*(manque.)*
Organum duplum.	*(manque.)*
Conductus triplices.	Conductus triplices.
Conductus duplices.	Conductus duplices.
Moteti triplices.	*(manque.)*
Moteti duplices.	Moteti duplices.
Conductus simplices.	Conductus simplices.
Rondelli.	*(manque.)*

2) Delisle (L.). — *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, année 1885. — Dreves (G.-M.) — *Cantiones et Muteti.* Leipzig, in-8. 1905. — Meyer (Wilhelm). — *Der Ursprung des Motetts*, extrait des *Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse.* 1898. Heft 2.

à de fâcheuses méprises, comme celle qui consisterait à détacher sur la foi d'une grande initiale ornée telle strophe d'un *conductus* pour en faire une composition indépendante et nouvelle.

Le manuscrit est relié en parchemin et porte au dos, avec la cote Hh. 167, le titre *De musica.*

Viennent ensuite quelques feuillets de garde contenant différents essais d'écriture et le conductus duplex

Ne graui semineo | quod patet colonis.

Conductus triplex.

A noter ici que les portées ont été primitivement disposées pour recevoir des pièces d'*organum quadruplum*, chaque groupe en effet se compose de trois portées de cinq lignes et d'une de quatre lignes. Portées à l'encre rouge.

D'abord une pièce dont le début manque et qui commence à ces mots:

. . . nullique cede. ‖ Non permiteat Deus | te succumbere.

Vient ensuite la pièce:

Adesse festina.

qui débute en forme de *conductus triplex* et qui sur les mots «Deus meus saluum me fac propter misericordiam» se termine bizarrement en *organum quadruplum.*

Tu deitati | carnem.

Organum quadruplum.

Viderunt omnes.
Notum fecit Dominus.
Sederunt.
Adiuua me, Domine, Deus meus.
Mors.

Trois folios de parchemin où, seules, les portées sont tracées, terminent le cahier. Lacune probable.

Conductus duplex[1]).

Fraude ceco desolato. [6567]
Puer nobis est natus, | dum Deus humanatus: | non carnis. [15789]
Relegata uetustate, | uetus homo renouetur, | ut in sancta. [17294]
Deus, creator omnium | fecit quecumque uoluit | et millia. [4423]
Veri uitis germine | plantatoris germinat | uerus orto. [21428]
Gaude, uirgo uirginum, | ex qua lumen luminum | ortum. [7038]

1) Les chiffres qui suivent chaque *incipit* sont ceux du *Repertorium hymnologicum* de l'abbé U. Chevalier. Ce précieux instrument d'identification donne à propos de chaque pièce l'indication des manuscrits et des éditions. Le renvoi au *Repertorium hymnologicum* nous dispense de refaire ce travail.

In Egipto constituti *(manque dans le R. H.)*.
Actor uite uirgine *(id.)*.
Hec est dies triumphalis | mundo grata perdito, | dans sol. [7589]
Pater noster, commiserans | filiorum excessibus, | eos. [14671]
Condimentum nostre spei, | caro nupta Verbo Dei | sanc. [3732]
Jam uetus littera, iam legis . . . . . . | que clausa federa. [9421]
Resurgente Domino, | ei conresurgamus, | qui reatu. [17368]
Mors et Christus accinguntur *(manque dans le R. H.)*.
Lene spirat spiritus | missus et diuinitus | pluit. [10588]
Fulget in propatulo | lux eterne glorie; | ortus est. [6630]
In rosa uernat lilium, | flos in flore florescit, | dum. [8745]
Beate Virginis | fecundat uiscera | uis sancti Flaminis. [2358]
Ista dies celebrari | promeretur. [9123]
Rex eterne glorie | mundo natus hodie. [17387]
Aue Maria gratia plena. [?]
O qui fontem gratie | captiuus regeneras, | celos. [13582]
Nulli beneficium | iuste penitudinis, | amputatur. [12422]
Age penitentiam. [supplément 22721]
Frater, iam prospicias | ut abiicias | has delicias, | que te. [suppl. 26789]
Adest annus iubileus, | annus in quo nouus Deus | nasci. [suppl. 22467]
Austro terris influente, | surgens cedit aquilo: | flatu [1681]
Magnificat | anima mea Dominum, | qui iudicat | uerba. [10995]
Ostendunt Dei semitas | patentes ab initio | pius amor [14326]
Flos de spina procreatur | et flos flore fecundatur, | misso. [6404]
Quod promisit ab eterno, | die soluit hodierno | Verbum. [16909]
Hac in die Gedeonis | ros mundi nouit aditus, | per quem. [7510]
Lux illuxit gratiosa, | nouum ferens gaudium; | in hac die. [10832]
Ortu regis euanescit | legis nubes inuoluta | uera dies. [14304]
Deduc, Syon, uberrimas | uelut torrentem lacrymas, | nam. [suppl. 25333]
Ex oliua Remensium | fons sacri manat olei, quod oleas. [5614]
Ego reus confiteor | Deo semperque uirgini | matri. [5260]
Scrutator alme cordium, | lumen uerum de lumine, | red . . [18750]
Gaude presul in Domino. [6906]
Gloria in excelsis Deo | redemptori meo, | Galileo. [7281]
Sursum corda | eleuate, | dulci chorda | resonate. [19939]
O cruce, aue, spes unica, | signum mitibus. [12843]
Salue sancta parens | enixa puerpera. [18197]
Consequens antecedente *(indiqué par Dreves, manque dans le R. H.)*
Hodie Marie concurrant laudi mentes. [7909]
Ecclesie | uox hodie | sollempnia iustus resenserat. [suppl. 25960]

Conductus simplex.

Mors morsu nata uenenato. [11701]
Aue Maria, fons leticie. [suppl. 23600]
Ad celi sublimia *(manque dans le R. H.)*

Conductus duplex.

Deo confitemini, | qui sua clementia | carnem. [4356]
Naturas Deus regulis | certis astringi statuit | et a. [11899]
Relegentur ab area | fidelis conscientie | lutum. [17295]
Transgressus legem Domini, | quam dedit Deus homini. [20534]

Saluatoris hodie | nouus Adam. [17817]
Aue, maris stella. [?]
Dic, Christi ueritas, | dic, chara raritas. [suppl. 25477]
Presul nostri temporis, | patrie presidium. [1535]
Pater noster qui es in celis.
Mater Patris et filia. [11349]
De monte lapis scinditur | mirabili miraculo, | ab illo. [4227]
Serena | uirginum | lux plena | hominum. [18828]

[*Ici un fragment noté* sine littera. *Peut être un essai de composition instrumentale*]

Parit preter morem | creata creatorem. [14580]
Procurans odium | effectu proprio | uix. [suppl. 31920]

Conductus simplex.

Ne sedeas | sortis ad aleas *(manque dans le R. H.)*.
In Bethleem | Herodes iratus, | quia puer. [8528]
Gratuletur populus | pro salute populi, | quam. [7459]
Homo, quo uigeas, | uide: Dei fidei adhereas, | in spe. [7984]
Flos de spina rumpitur; | spina caret | flos. [6406]
Ad solitum | uomitum *(manque dans le R. H.)*.

Conductus duplex.

Si mundus uiueret mundus pecunia, | regnaret. [suppl. 33469]
Qui seruare puberem, | uagam claudere | studet. [suppl. 32448]
Formam hominis in aula. [suppl. 26745]
Veri floris sub figura, | quem produxit radix pura, | cleri. [21422]
Isayas cecinit *(fragment de la prose* Letabundus). [suppl. 28333]

Conductus simplex.

Mens fidem seminat, | fides spem geminat, | charitas. [11461]
Ala boui et leoni. (*manque dans le R. H.*]
O quam sancta [quam] benigna. [13546]
Ypocrite pseudo pontifices. [suppl. 27870]

Quelques pièces trop peu lisibles pour être identifiées. On lit pourtant au début de quelques-unes d'entre elles:

Motets.

O felix puerpera.
Diuinarum scripturarum | latens tegmine.
.... hac die | uiam patrie.
Dominus glorie | resurgens hodie.
Omnipotens fecit grandia.
Joanne Elisabet grauida uisitatur.
.... pastoris mens seduli.
Aue gloriosa | plena gratie.

La partie de *ténor* des pièces ci-dessus est notée, comme d'ordinaire dans la disposition des motets, à la suite du texte principal, mais ne porte dans le manuscrit, dont nous nous occupons, aucune indication de timbre. Ces pièces n'ont point été lues par Dreves et ne figurent pas au *Repertorium hymnologicum*.

Conductus duplex.

Salue, sancta parens.

Nouus miles sequitur uiam noui regis. [12390]

Différents essais de plume du copiste remplissent les trois derniers folios du manuscrit.

On a pu voir que dans la liste des pièces contenues dans ce codex il y a au début cinq compositions en forme d'*organum quadruplum*. Jusqu'à présent, croyons-nous, les deux recueils de Florence et de Madrid sont les seuls à nous avoir conservé le texte de ces compositions polyphoniques, dont l'importance est considérable pour l'histoire de l'harmonie et du contrepoint au moyen âge. Nous savons que deux d'entre elles sont l'œuvre de Perotin, qui fut *optimus discantor* au jugement de ses contemporains. Ses livres d'organum furent en usage à Notre-Dame de Paris jusqu'au temps de Robert de Sabillon, dont la méthode d'enseignement, si nous en croyons l'Anonyme IV de De Coussemaker, était plus courte et plus facile, *liber uel libri magistri Perotini erant in uso usque ad tempus magistri Roberti de Sabilone*[1]. Le même Anonyme nous a conservé en outre l'*incipit* de quelques-unes de ces compositions : « *Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima, sicut Viderunt et Sederunt cum abundantia colorum armonice artis* »[2]. Or, notre manuscrit apporte une leçon nouvelle pour ces deux quadruples.

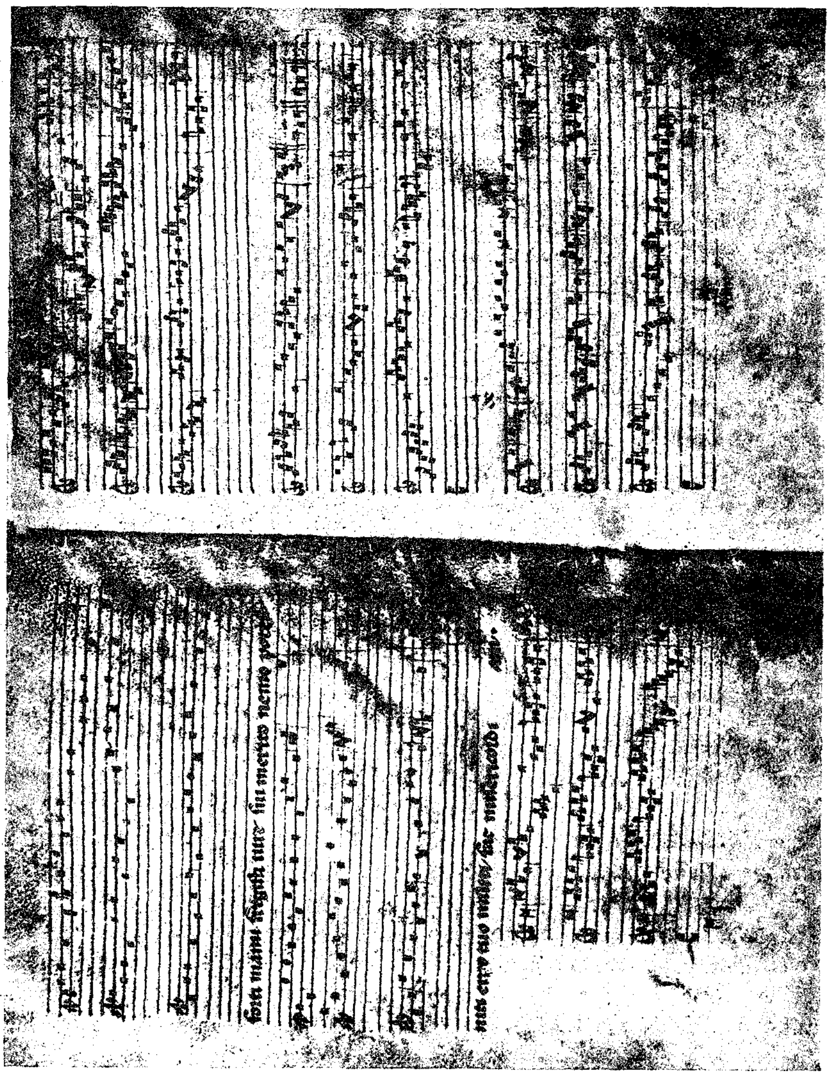
Aussi bien, croyons-nous que la provenance parisienne des deux manuscrits de Florence et de Madrid ne peut être mise en doute. Déjà, à s'en tenir aux indications du texte, une dévotion particulière à saint Nicolas, témoignée par les cinq dernières chansons du manuscrit de Florence, rendait cette origine vraisemblable. Saint Denis et saint Germain, qui sont en bonne place dans ce même recueil, étaient des saints bien parisiens. En second lieu, des réminiscences d'Adam de Saint Victor, éparses en nombre de ces compositions, viennent renforcer l'hypothèse d'une provenance parisienne, que confirme enfin dans le manuscrit de Florence la présence d'un certain nombre de poésies de Philippe de Grève, qui fut chancelier de l'Eglise de Paris, vers le milieu du treizième siècle[3].

Précisons même davantage: c'est bien dans le grand et fécond mouvement musical, qui eût alors pour centre Notre Dame de Paris et auquel l'art harmonique doit son véritable essor, qu'il faut chercher l'origine de nos deux manuscrits. Ils furent sans nul doute écrits par quelque copiste aux gages du Chapître, car, tels que nous les avons analysés, ils sont

1) De Coussemaker —. *Scriptores*, etc. I, p. 342.

2) Id., *ibid.*

3) Ajoutons que d'autres pièces du recueil de Madrid sont communes à d'autres manuscrits indiscutablement de provenance parisienne.



Début de l'organum quadruplum
« *Viderunt omnes* »
Madrid, Bibl. Nat. Hh. 167.

conformes aux procédés ordinaires de composition des musiciens déchanteurs de Notre-Dame. Autant qu'il semble, Pérotin, le plus illustre d'entre eux, vivait du milieu du douzième siècle. Robert de Sabillon et Jean de Garlande furent ses continuateurs et perfectionnèrent sa doctrine. On leur doit de nouveaux déchants, mais aux «quadruples» de Pérotin s'attacha un respect traditionnel, qui les maintint dans l'usage et c'est pourquoi, en plein treizième siècle, un *discantuum uolumen* ne pouvait s'ouvrir autrement que par quelques-unes de ces célèbres compositions.

C'est le cas de nos deux manuscrits.

Le *conductus* est la forme musicale la plus fréquemment employée dans les compositions du manuscrit de Madrid. On sait que le *conductus* est une composition à deux, à trois ou à quatre voix sur un texte latin et que la mélodie principale, le chant donné de cet édifice contrapuntique, au lieu d'utiliser un thème liturgique comme dans l'*organum*, doit être une création du musicien. Le *conductus* appartient au douzième et au treizième siècle [1]). Le type à deux voix prédomine dans le manuscrit de Madrid.
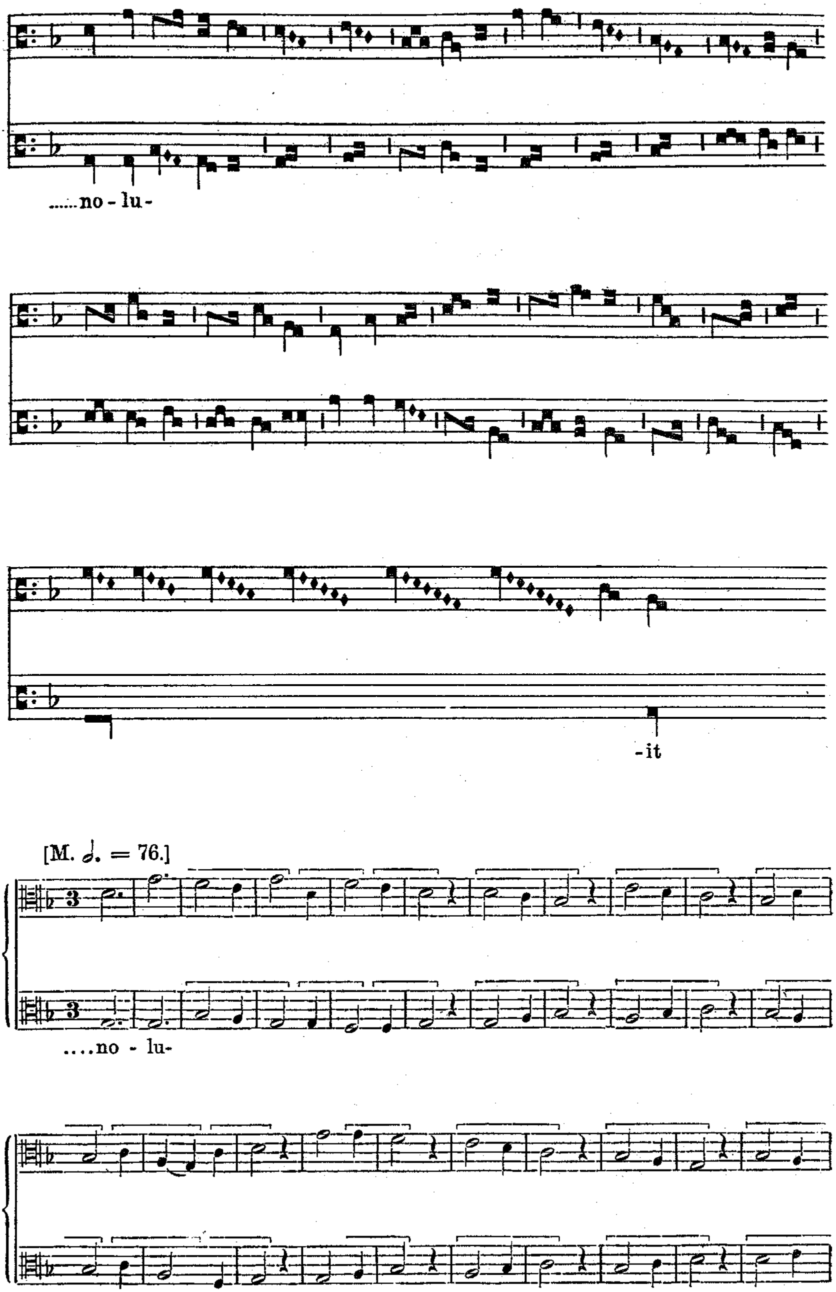
Quelque soit le nombre des parties qui le composent, un *conductus* peut être soit *habens caudas*, soit *sine cauda*. Voici l'explication de ces termes. La mélodie d'un *conductus* était ordinairement syllabique, parfois très légèrement ornée. Mais sur la première syllabe d'un membre de phrase ou sur la dernière il pouvait y avoir de longs mélismes, fort agréables sans doute à l'oreille des contemporains,encore que d'une exécution difficile. Or, on disait d'un *conductus* qu'il était *habens caudas*, quand le chant syllabique des paroles était entrecoupé par ces développements mélismatiques, confiés, soit aux instruments, soit aux voix, et c'était la forme la plus élevée du genre. Au contraire, le *conductus sine cauda* semble avoir été tenu en très médiocre estime, car, nous dit l'Anonyme IV de De Coussemaker, *solebat esse multum in usu inter minores cantores et similia* [2]). Les pièces de cet ordre constituaient le répertoire des débutants.

Notre recueil comprend des *conductus* de l'une et l'autre espèce. Nous donnerons comme très curieux exemple de *conductus habens caudas*, non une pièce entière, mais la vocalise finale de la composition commençant par *Hac in die Gedeonis*, et sa transcription en notation moderne.
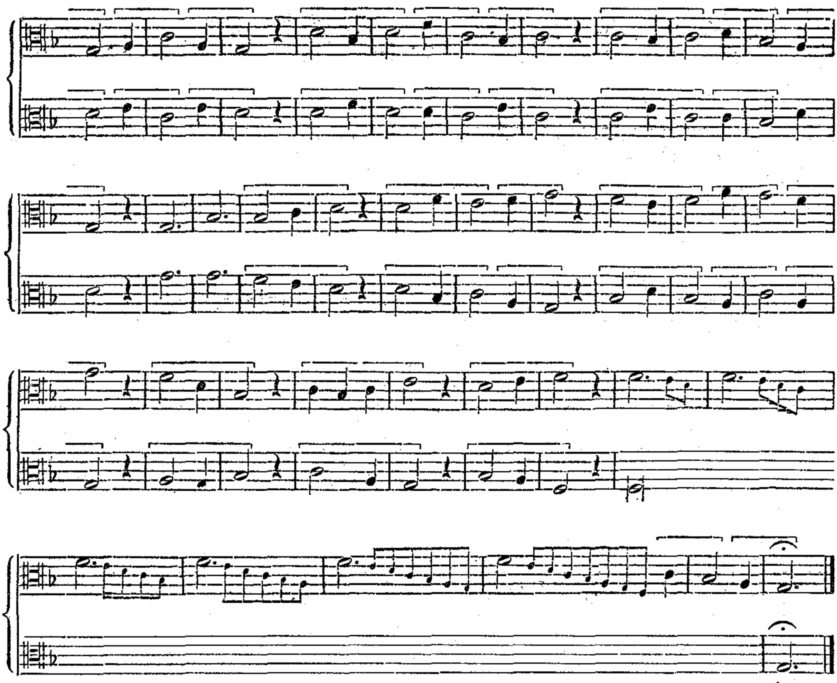
---

1) Voir l'article de M. Ludwig, *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. III. Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung*, dans les *Sammelbände*, VII. p. 514.

2) De Coussemaker. — *Scriptores*, I. p. 360.



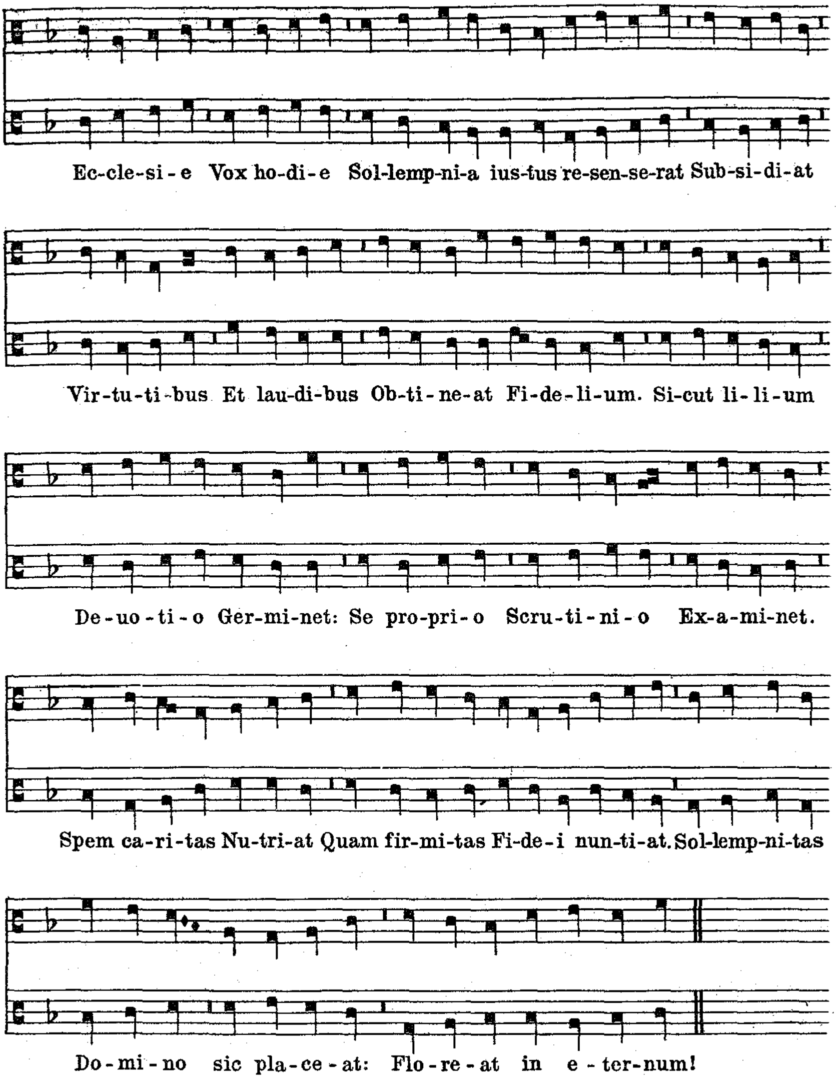
......no - lu-
-it
[M. 𝅗𝅥. = 76.]
....no - lu-



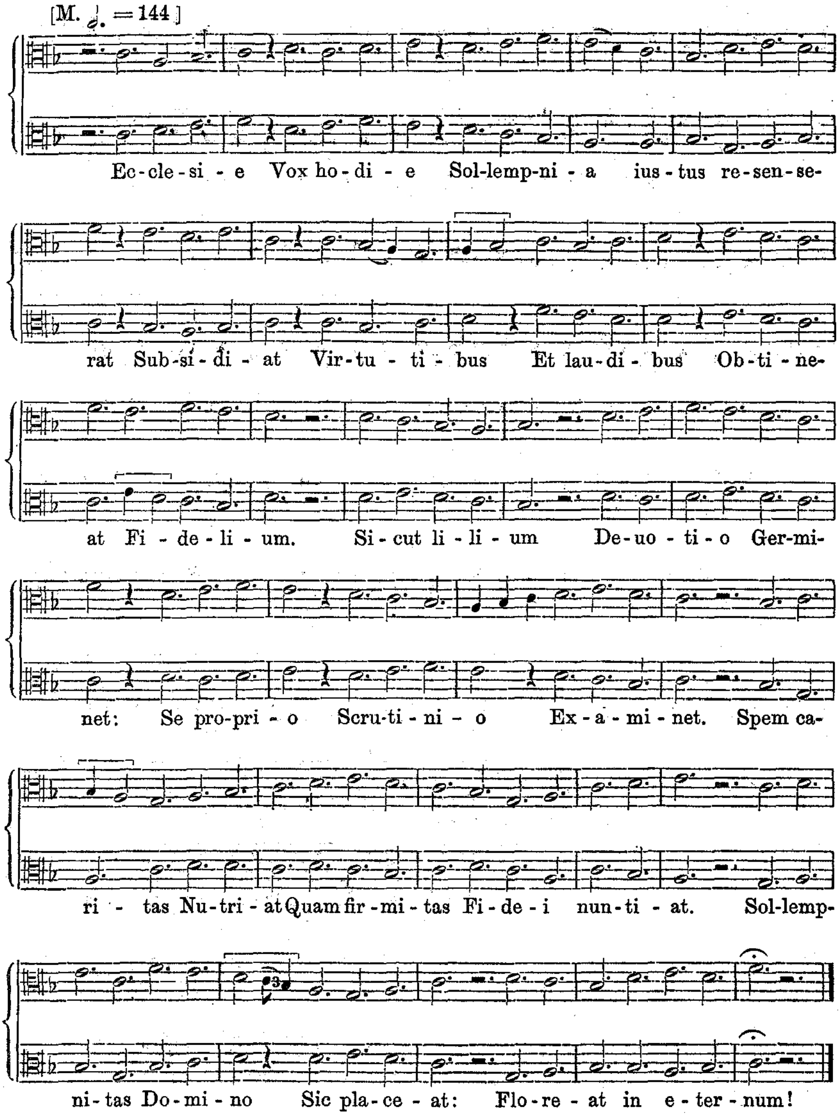
La grande majorité des *conductus* dans le manuscrit de Madrid appartient à la famille des *habentes caudas*: à Notre-Dame de Paris, si réellement notre recueil a bien vu le jour dans ce milieu favorable à la plus haute culture musicale — on faisait sans doute peu de cas des *conductus sine cauda*. Il en est quelques-uns pourtant et si, en dépit des terribles harmonies de l'art du déchant, un conduit du moyen âge peut avoir encore quelque charme pour nous, c'est à ces compositions simples et populaires que nous demanderons, — pour un instant, car il serait dangereux d'abuser, — de réveiller en nous les jouissances délicates que Leonin, Pérotin ou Robert de Sabillon révèrent pour leurs contemporains.

Le *conductus duplex* que nous publions ci-dessous, *Ecclesie* | *Uox hodie* ... est inédit. Cette pièce se retrouve dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, mais sous la forme d'un motet à trois parties. Voici donc le texte de Madrid et un essai de transcription[1]).

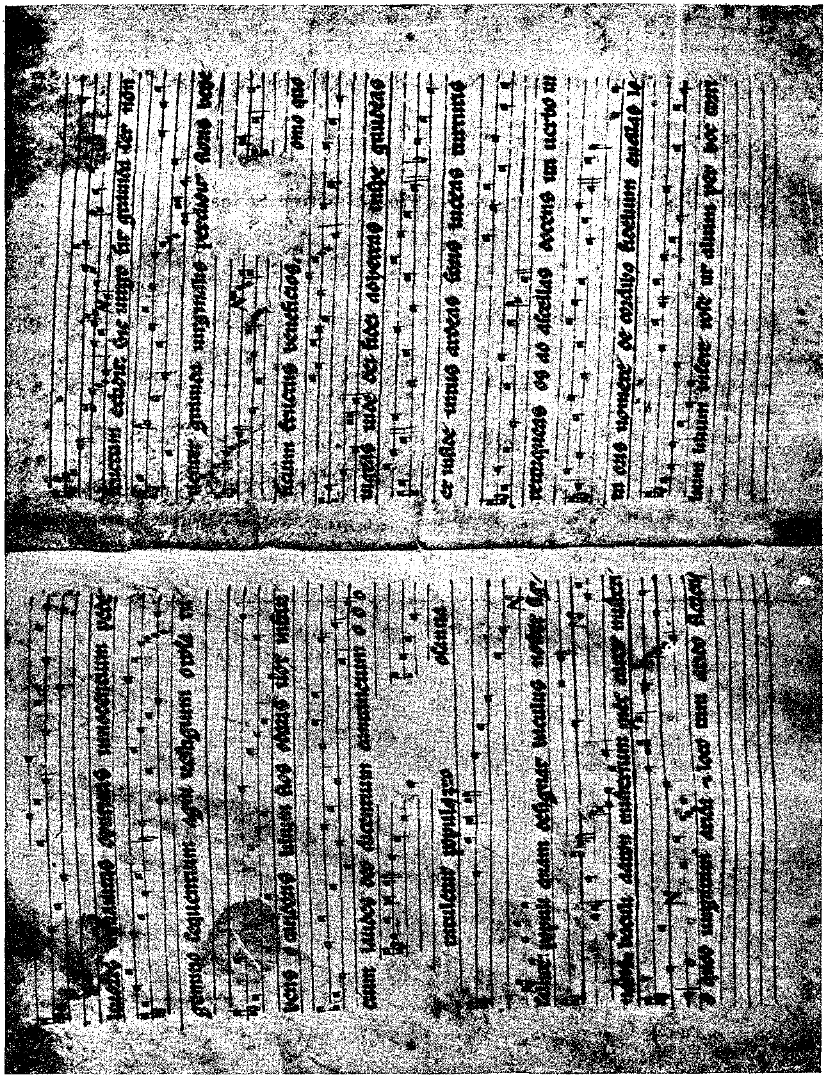
1) Ce n'est qu'avec les plus grandes restrictions et les plus prudentes réserves que nous publions ici la transcription de cette pièce et de la suivante. Les groupements en mesures, de même que les indications métronomiques, n'ont dans notre pensée



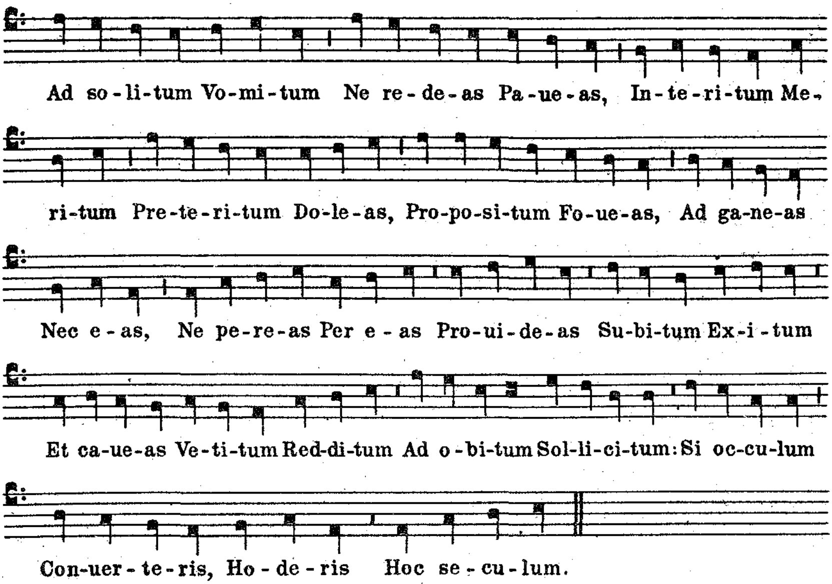
d'autre but que de préciser le rythme de ces compositions tel que nous l'avons musicalement senti. Cette interprétation a donc un caractère assez subjectif pour que nous n'en soyons nous-même qu'à demi satisfait, mais jusqu'ici la science musicologique n'a pas encore proposé de solutions définitives pour la transcription des textes appartenant à cette période ancienne de la notation mesurée. Il sera toujours difficile en l'absence d'indications précises de retrouver avec certitude le *modus* qui régit le rythme de chacune de ces pièces.

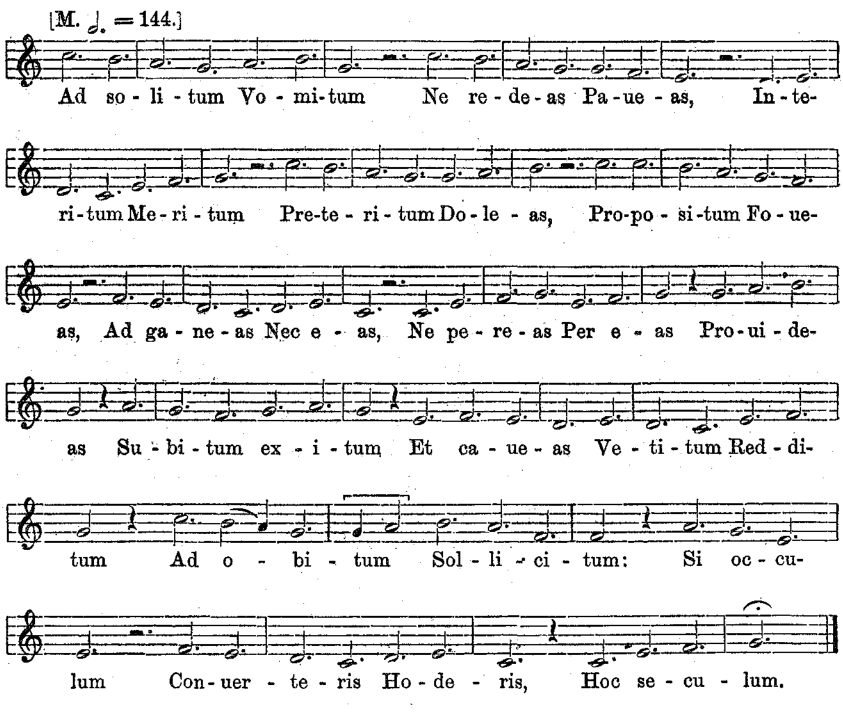


Enfin un *conductus simplex* donnera mieux encore une idée claire de l'inspiration mélodique dégagée de toute combinaison harmonique plus ou moins rebelle à notre oreille. La pièce, dont nous faisons choix, se trouve, croyons-nous, à l'état unique sous cette forme monodique dans le manuscrit de Madrid.

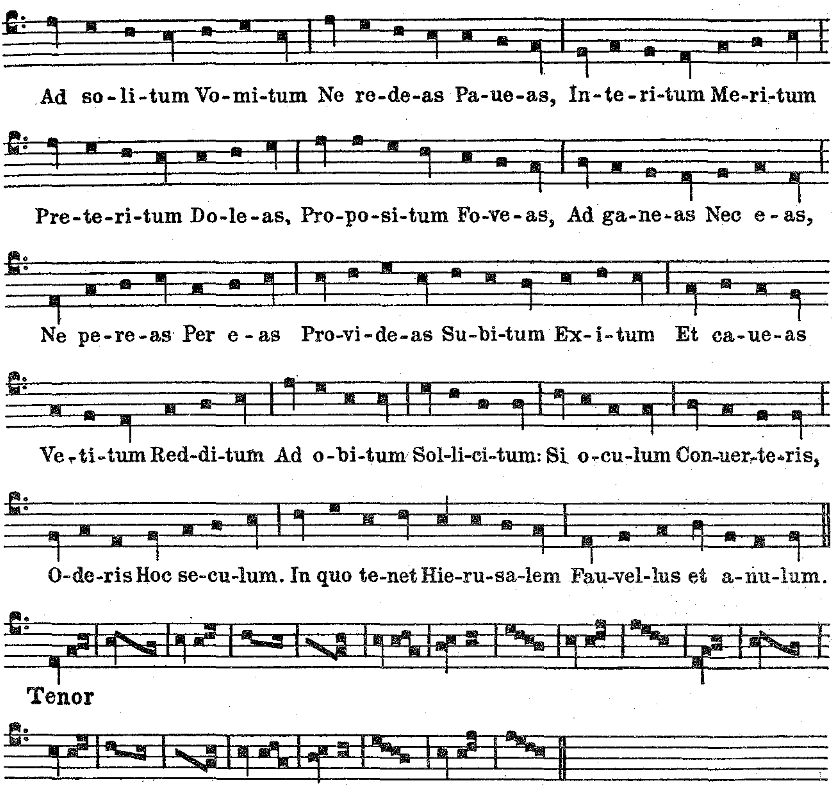


Fin du conductus simplex
« *In Bethleem Herodes* »
et les deux pièces suivantes
« *Gratuletur populus* »
et
« *Homo, quo uigeas* »
Madrid, Bibl. Nat. Hh. 167.
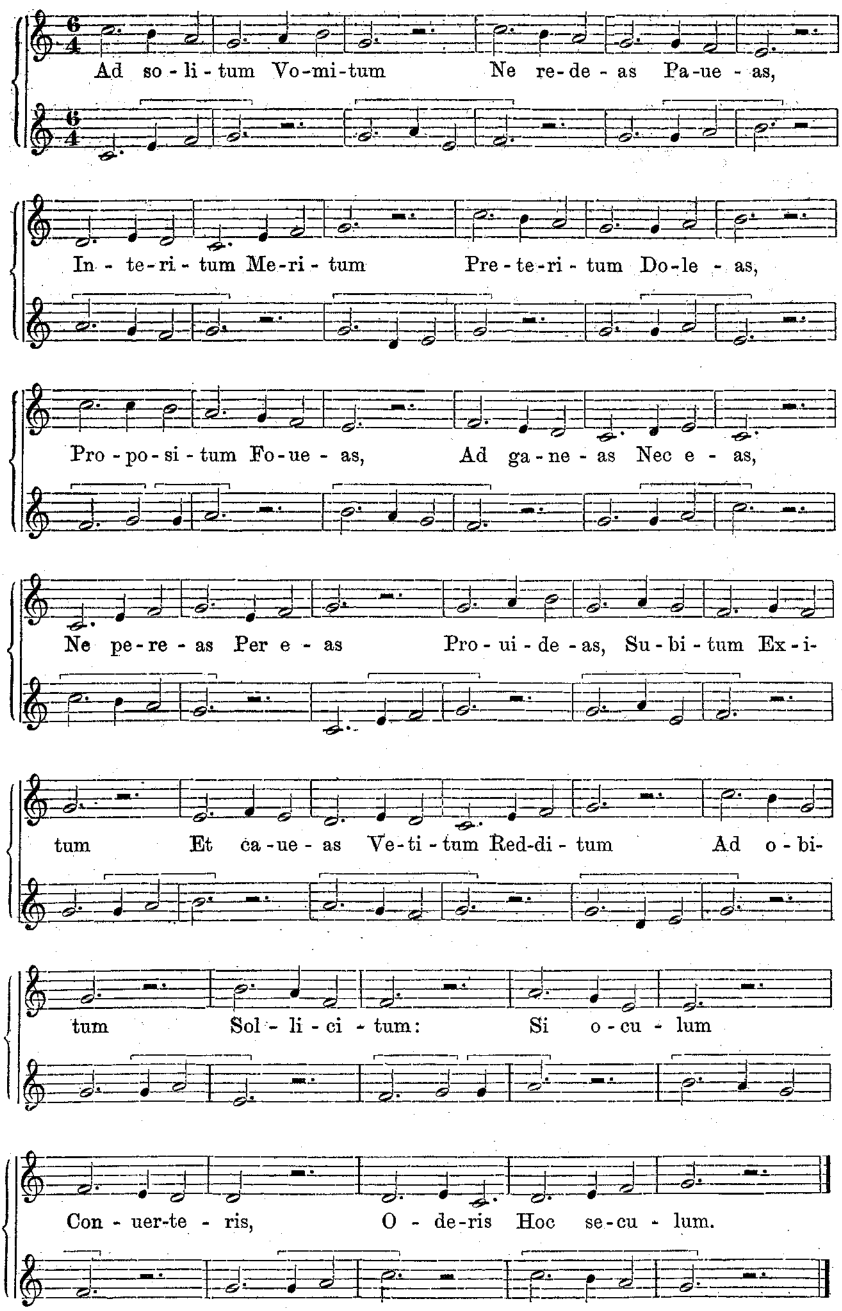

Ad so-li-tum Vo-mi-tum Ne re-de-as Pa-ue-as, In-te-ri-tum Me-
ri-tum Pre-te-ri-tum Do-le-as, Pro-po-si-tum Fo-ue-as, Ad ga-ne-as
Nec e-as, Ne pe-re-as Per e-as Pro-ui-de-as Su-bi-tum Ex-i-tum
Et ca-ue-as Ve-ti-tum Red-di-tum Ad o-bi-tum Sol-li-ci-tum: Si oc-cu-lum
Con-uer-te-ris, Ho-de-ris Hoc se-cu-lum.


[M. 𝅗𝅥. = 144.]
Ad so-li-tum Vo-mi-tum Ne re-de-as Pa-ue-as, In-te-
ri-tum Me-ri-tum Pre-te-ri-tum Do-le-as, Pro-po-si-tum Fo-ue-
as, Ad ga-ne-as Nec e-as, Ne pe-re-as Per e-as Pro-ui-de-
as Su-bi-tum ex-i-tum Et ca-ue-as Ve-ti-tum Red-di-
tum Ad o-bi-tum Sol-li-ci-tum: Si oc-cu-
lum Con-uer-te-ris Ho-de-ris, Hoc se-cu-lum.

La leçon du manuscrit de Madrid doit être assez ancienne. On retrouve en effet cette pièce dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* (fol. 394) et dans le recueil de Wolfenbüttel, Helmst. 1099 (fol. 128), où elle existe à trois parties. Le manuscrit Ed. IV. 5 de la bibliothèque de Bamberg en fait un motet à trois parties également. En outre, elle a été comprise dans les interpolations lyriques du Roman de Fauvel (Paris, Bibl. Nat., fr. 146, fol. 2 v°) sous la forme d'un *motez a tenures sanz trebles*. Un rythme nettement dactylique, selon la théorie mensuraliste des modes, donne à cette pièce une allure assez curieuse pour qu'à titre de comparaison nous la reproduisions ici. M. Ludwig a identifié le ténor du Roman de Fauvel avec un ténor *Reg*[*nat*] du manuscrit de Florence, fol. 166 v°[1]).



1) Ludwig (Fried.) — *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Besprechung des gleichnamigen Buches von J. Wolf* dans les *Sammelbände der I. M. G.* 1905. p. 597.


Ad so - li - tum Vo-mi-tum Ne re-de - as Pa-ue - as,
In - te-ri - tum Me-ri - tum Pre - te-ri - tum Do-le - as,
Pro - po - si - tum Fo - ue - as, Ad ga - ne - as Nec e - as,
Ne pe-re - as Per e - as Pro - ui - de - as, Su - bi - tum Ex - i-
tum Et ca - ue - as Ve - ti - tum Red-di - tum Ad o - bi-
tum Sol - li - ci - tum: Si o - cu - lum
Con - uer-te - ris, O - de-ris Hoc se-cu - lum.

Nous limiterons nos extraits à ces quelques citations. Si courtes soient-elles, elles donnent une idée assez juste de ces récréations intellectuelles des clercs au moyen âge, au treizième siècle principalement. Les pièces du recueil de Madrid n'ont pas, au point de vue littéraire, l'extrême variété d'inspiration que l'on rencontre dans le manuscrit de Florence, où des poésies historiques se mêlent à de vraies poésies liturgiques, où la satire voisine avec des compositions pieuses. Il n'y a guère dans le manuscrit dont nous nous occupons que des poésies morales, dans lesquelles la pauvreté de l'idée se dissimule mal sous l'obscurité et le pédantisme de la forme. Aussi l'intérêt en est-il surtout musical. La plupart des *conductus* de ce recueil appartiennent, avons-nous dit, au genre mélismatique. Ce sont des chants très ornés et comme, d'autre part, la notation est souvent incertaine et fautive, il s'en suit que la transcription en est extrêmement difficile, parfois impossible sans l'intervention de nombreuses conjectures. Néanmoins ce manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Madrid a une importance capitale dans l'histoire de la musique française, parce qu'il est un des témoins les plus anciens et les plus qualifiés des premiers âges de l'art polyphonique.

Roland Lassus' Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur[1].

Von

Adolf Sandberger.

(München.)

I.

Nachdem wir heute nach Ausscheidung von überraschend vielen Stücken, welche sich als Duplikate mit nur verändertem Text erwiesen haben, den wahren Bestand übersehen, ergibt sich, daß Lasso ziemlich bedeutend weniger Chansons als Madrigale geschrieben hat[2]. Hierfür erkennt man unschwer Gründe innerer und äußerer Natur. Die Madrigalkomposition, wie sie durch niederländische und italienische Meister, dann durch Lasso selbst ausgebildet worden ist, war eine Sache gleichsam aus

1) Vorliegender Aufsatz wird als Gegenstück zu dem in den Sammelbänden V, S. 402 veröffentlichten über »Roland Lassus' Beziehungen zur italienischen Literatur« seines reichen bedeutsamen Inhalts wegen unsern Lesern willkommen sein. Er ist dem Vorwort zum 12. und 16. Bande der Gesamtausgabe von Lassus' Werken entnommen. (Redaktion.)

2) 202 Madrigalen mit häufigen zweiten, dritten usw. Teilen stehen nach unserer heutigen Kenntnis 146 weit überwiegend einteilige Chansons gegenüber.

erster Hand. Ihre Faktoren konnten in reichstem Maße auf andere Tongebilde übertragen werden; in den stilistischen Bedingungen der bereits madrigalbeeinflußten Chansons seiner Zeit aber fand Lasso jene Fülle von neuen Anregungen nicht, die ihm das Madrigal bot und die ihn vom Madrigal aus die Motette so eigentümlich ausbilden ließen. Zur Chanson führte ihn sein universalistischer Trieb, und in den Forderungen an Kleinarbeit, an Witz und Raffinement verlangte auch der Chansonstil neue und der Übertragung fähige Tongedanken, denen die starke gallische Unterströmung in Lasso's Wesen entsprach. Aber die Anziehung, welche die madrigalische Welt bot, war reicher und stärker. Außerdem aber fehlte es Lasso in seinen jungen Jahren offenbar an äußeren Anlässen zur Chansonkomposition. Wohl mußten Klänge französischer Volkslieder und Chansoneindrücke aus der ersten Knabenzeit in seinem Ohr haften; aber weder in Sizilien und Mailand, noch in Neapel und Rom lag es dem Heranwachsenden nahe, Chansons zu komponieren. Der italienische Adel begann nach dem Zuge Karl's VIII. seine bisherigen Sympathien für Frankreich zu verlieren, und wenn man auch künftig vom vollendeten Cortigiano nach dem Lateinischen zunächst Kenntnis im Französischen erwartet haben wird, so war es mit dieser Forderung doch nicht in dem Maße Ernst[1]), daß wir für Lasso daraus Aufgaben der fraglichen Art abzuleiten hätten. So beginnen die äußeren Anregungen erst in der Antwerpener Zeit. In Bayern dann wurde bei Hof und Adel viel französisch gesprochen, und Lasso bediente sich, wie seine Briefe u. a. beweisen, häufig dieser Sprache im Verkehr mit der herzoglichen Familie; daß die weitgereisten Kaufherren, die Fugger und Linck es gerne sahen, wenn man ihnen »französische Gesänglein« zueignete, ergibt sich aus Orlando's einschlägigen Dedikationen; endlich muß die Ankunft Renata's von Lothringen am Hofe ihres Schwiegervaters das Interesse an diesen Gebilden gesteigert haben.

Indeß lassen sich alle diese Momente nicht vergleichen mit dem, was Lasso's fortwährende Beziehungen zu Italien ihm auch an äußeren Anregungen für die Madrigalkomposition zutrugen. Ihnen gleichartig erscheinen nur die Bemühungen Le Roy's und die durch ihn vermittelte Verbindung Orlando's mit dem Pariser Hofe. Von diesen Beziehungen soll hier zunächst die Rede sein; wir kommen von ihnen aus auch von selbst in das literarische Milieu, das uns zu betrachten obliegt.

»Nun schon seit vielen Jahren bemühen wir uns mit größter Aufmerksamkeit, da und dort Gesänge des Orlandus Lassus zusammenzubringen«, schreibt Adrian Le Roy an König Karl IX. von Frankreich[2]).

---

1) Burckhardt, Kultur der Renaissance, 3. Aufl. II, 129.

2) Vorwort des *primus liber modulorum quinis vocibus constant.* Paris 1571.

Wir können diese Angabe bekräftigen, bereits 1556 finden wir die ersten Lasso'schen Chansons in einem Le Roy'schen Druck; seitdem aber sandte der Meister im Laufe der Jahre bald zwei, bald drei, bald mehr Stücke nach Paris, so daß Le Roy, offenbar die treibende Kraft in der Firma Le Roy & Ballard (die dann später in den Nachkommen Ballard's fortblühte), sich schließlich 1570 in der Lage sah, ein so umfangreiches Werk wie die *Mélange* dieses Jahres zu veröffentlichen[1]. Es war nicht nur die Witterung geschäftlicher Erfolge, die Le Roy sogleich auf den Verfasser jenes vielseitig angelegten Werkes von 1555 aufmerksam werden ließ; Le Roy war selbst ein tüchtiger Komponist und vor allem Arrangeur[2]. Seit 1551 war er mit Robert Ballard assoziiert und verschwägert; seit dem 14. August besaßen die beiden ein königliches Privileg und galten nun als die offiziellen Musikdrucker des französischen Hofes[3], wurden auch im Etat der Hofbediensteten bezw. »*Chantres de la chambre*« geführt[4]. Das Geschäft befand sich in den fünfziger Jahren (1555, 1557) in der *rue saint Jean Beauvais* »*à l'enseigne sainte Géneviève*«; war es dort auch noch 1571, so kennen wir damit Lasso's Absteigequartier auf seiner Pariser Reise.

In den sechziger Jahren festigte sich dann Orlando's Ruhm wie in der übrigen Kulturwelt, so in Frankreich, und als nun 1570 Le Roy sein erstes geschlossenes Lassowerk[5] der Öffentlichkeit übergab, finden wir bereits zwei andere namhafte Pariser Persönlichkeiten als Bundesgenossen des Herausgebers bemüht, zur Verherrlichung unseres Meisters beizutragen. Es sind die Dichter Jac. Gohory und Étienne Jodelle; beide begleiten zunächst das bekannte Porträt Orlando's (»Aet. suae 39«[6]) mit rühmenden Versen:

---

1) Der Kürze halber bezeichne ich in der Folge die bei Le Roy & Ballard gedruckten Werke nur als Le Roy'sche Drucke.

2) Um genauere Nachrichten über Le Roy habe ich mich in den *Archives de France* vergeblich bemüht. In den Akten M 68 dortselbst (*Imprimerie et Librairie*) findet sich nichts. Einen vorläufigen Überblick über seine Tätigkeit (sowie die Familie Ballard) gewähren Weckerlin J.-B., *Opuscules* Nr. 4, *Histoire de l'impression de la Musique, principalement en France*, Paris 1874, S. 21 ff., und Eitner's Quellenlexikon VI, 145. Dort sind unter Le Roy's Kompositionen nachzutragen die *Vaudevilles* 1573 (B. Cassel). Le Roy's Guitarrentabulaturen (z. B. *livre* 2, Paris 1555; links findet sich die Singstimme mit Text, rechts die Guitarrenbegleitung notiert) sind für die Geschichte der Monodie noch nicht genügend gewürdigt.

3) Wenn auch nicht allein; vgl. Staatsbibl. München Mus. pr. 4° 152, Beiband 3 (Privileg eines gewissen Morlaye seit 1552). Vidal, *les instruments à archet*, Paris 1878 III, 18 datiert irrtümlich das erste Patent unserer Compagnons erst mit 16. Februar 1552.

4) Weckerlin a. a. O. S. 22.

5) Vgl. Eitner 1570c.

6) Vgl. Sandberger, Beiträge I, 71.

In effigiem Rollandi Lassvsii Belgae musici praestantissimi.

Corporis effigiem Rollandi vt reddit imago
Sic animi dotes exprimit arte liber.
Graecia vix vnum tot protulit Orphea seclis,
Qui potuit citharae saxa movere sono.
Gallia Rollandum longo produxit in aevo,
Mulcet inauditis pectus ab aure modis.
Nec magis hoc tellus Rollando heroë superbit,
Herculeo cui par robore nemo fuit.
Rara adeò Natura parit miracula rerum:
Tantae est perfectum condere molis opus.

Jac. Gohorius Parisiensis.

Rollandi Icon.

Forte novus qveat Amphion Orpheusve renasci
Sed non per cuius (velut hic modo praestitit artem)
Plvrimvs Amphion, vel plvrimvs exeat Orpheus.

Jodelivs.

Dann apostrophiert Gohory den Schutzherrn des Meisters in München, Herzog Albrecht von Bayern, in einem längeren Erguß; noch mehr aber strengt sich Jodelle in dem dort folgenden *»Chapitre«*, einem Loblied Lasso's und der Musik überhaupt an[1]):

Svs la mvsique en faveur d'Orlande.

S'il faut que tes chansons graves ensemble & douces
Sur l'aile des beaus chants qu'on leur doit inventer,
Jusqu'aus Rois (o ma Muse) aïs jusqu'aus Dieus tu pousses.

Des vers en contr'echange icy tu dois chanter
Pour Orlande, qui peut aus vers l'aile si belle
D'vn heur, d'un air, d'vn art admirable préter.

L'aile qu'Orlande peut donner aus vers, est telle
Que son vol animé de mouvemens si beaus
Si promts, si hauts, surpasse en volant tout autre aile.

D'enfer au Ciel, du Ciel aus infernalles eaus

usw.

Strophe 53): Vous qui voudries peut estre ouir mes vers chanter
D'vn chant divers & digne, Admirès tous Orlande,
Qui peut tout tel vouloir en vous tous contenter.

Il peut faire en vous naistre vne Venus plus grande
Que n'est l'autre je croy, faisant qu'Amour ainsi
Auecq' sa Seur, trop plus que jamais vous commande.

---

1) Man findet dies Gedicht — es zählt im ganzen 172 Verse — ebenso wie das an Loise Archer (s. u.) in Jodelle's gesammelten Dichtungen. Vgl. z. B. *Les œuvres et Meslanges poétiques*, Paris 1583, S. 110a ff. u. 113a.

Il pourroit faire en terre & aus Enfers aussi,
Sur ce qui est viuant, sans vie & hors de vie,
Plus que n'en fit Orphée, autant la bas, qu'ici.

Il peut d'invention docte, douce & hardi,
Qui contente le docte & retient l'ignorant,
D'Apollon, de ses Seurs vaincre la melodie.

Son ame que je cuide alla des Cieus tirant
Tous les tons plus parfaits, tant que mesme il égalle
L'accord meilleur, que font ces Cieus en se virant.

A tous beaus vers & mesme aus miens je croy fatalle
Son aile, reuolant par tout l'ample vniuers.
C'est le but le loyer que toy Muse en mes vers
Attens, auoir chanté sa Muse musicalle.

Jodelle war sich wohl bewußt, mit diesem Poem zu Lasso's Ruhm beizutragen; dies geht aus dem dritten Gedicht unseres Werkes ebenso hervor wie die Tatsache, daß man damals ganz allgemein in Paris Lasso'sche Kompositionen in der Weise aufführte, daß nur eine Stimme gesungen, die anderen aber auf einem Begleitinstrument gespielt wurden. Dies Poem ist an eine berühmte Sängerin, Loise Archer, gerichtet und lautet:

Si Orlande sent bien, qu'outre son grand merite
Par ces miens vers son los peut prendre acroissement:
Qu'il sache gré, Loise, à toy premierement,
Puis a moy, que sans fin tout grand merite excite.

Ton scauoir, ta facon, ta vois, si fort incite
Tous ceus, dont la vertu peut donner ornement
Aus vertus, quil conuient qu'en cela promptement
Vers la vertu, vers toy, vers soymesme on s'aquite.

Air pour air par ses chants Orlande payera
Mes vers, leur souffant l'ame: il te satisfera
Par ses chansons: mais force & grace bien plus grande

Les chansons reprandront par ta vois, par tes dois:
Au lieu doncq' de le voir quite enuers toy, tu dois
Obliger de rechef l'art & le nom d'Orlande.

Das mit diesen Beigaben ausgestattete Werk aber widmete Le Roy einem der einflußreichsten Männer am Hofe Karl's IX., dem Comte de Raitz, vermutlich einem Verwandten jenes Marschalls de Raitz, der seit 1562 der Gouverneur des Königs gewesen war[1]).

---

1) Auch unter Heinrich III. spielte der Comte de Raitz eine bedeutende Rolle, er war 1576 »*premier Gentilhomme de la chambre de sa Maÿstè, gouverneur de Provence*« (Paris, Nat.-Bibl. Mss. Dupuy 852, S. 30a). Über seine Familie vgl. *Archives historiques du Poitou*, vol. 28 u. 30 Poitiers 1898/9 (*Cartulaire de Retz*). Im November 1581 wurden die Comtes de Raitz in den Stand von Herzögen und Pairs de France

Mit Genugtuung mußte Lasso in München von diesen Dingen hören, welche ihm in Paris den Boden neuerdings so trefflich bereiteten. Seit seiner Jugend hätte er gerne einmal die französische Hauptstadt aufgesucht[1]; nun war zweifelsohne der geeignetste Moment gekommen. Und so sehen wir denn im Frühjahr des folgenden Jahres unsern Meister nach umsichtig getroffenen Vorbereitungen, ausgerüstet mit Empfehlungsschreiben des bayrischen Herzogshauses und neuen Werken seiner Kunst, nach Paris aufbrechen.

Die französische Hofkapelle[2] war unter Franz I. neu organisiert und in zwei Körperschaften geteilt worden: die *chapelle de musique* und die *chapelle de plain chant*, deren Mitglieder aber an hohen Festtagen auch beim Figuralgesang mitwirkten. Man sprach dann von der *grande chapelle.* Beide Körper standen unter der auch hier nur administrativen Oberleitung eines sogenannten Kapellmeisters[3], hatten aber jeder für sich ihren eigenen artistischen *sous-maître.* Das bedeutendste Kapellmitglied jener Zeit war Josquin's genialer Schüler Jean Mouton, der aber nicht Kapellmeister und nicht einmal *sous-maître*, sondern bis zu seinem Tode einfacher *chantre du roy* gewesen ist[4]. Mit ihm dienten Divitis, Claudin, Noel und andere berühmte Tonsetzer. Mouton starb am 30. Oktober 1522; aus der nächsten Epoche hat sich von 1532 ein Personalverzeichnis der Kapelle erhalten, das Castil-Blaze mitteilt[5]. Hier findet sich Claude de Sermisy (als *sous-maître*)[6]; unter seinen Kollegen begegnen wir 1543 P. Certon und C. Colin, 1547 Jean Archer und

---

erhoben. (*Archives de France*, K. 623, Nr. 27, *Erection du Duché et Pairie de Raitz.*) — Meine nachfolgenden Mitteilungen verwerten, was ich in den *Archives de France* überhaupt für Lasso auffinden konnte. Aktenkomplexe, in denen sich nach Analogie der bayrischen Bestände Mitteilungen sicher erhoffen ließen, fehlen in Paris gänzlich, wie z. B. Korrespondenzen des Hofes mit Bayern 1571—74, oder enthalten nichts Sachdienliches.

1) Vorrede der *Moduli quinis vocibus*, Paris 1571.

2) Eine quellenmäßige Geschichte der Pariser Musik im 16. Jahrhundert ist leider noch nicht geschrieben. Für die Zeit bis Franz I. wenigstens liegt in Thoinan, *Les origines de la chapelle musique des souverains de France*, Paris 1861, die verlässigste Studie vor. Dort ist auch die ältere Literatur angegeben und zensiert.

3) Kardinal François de Tournon. Vgl. Dv Peyrat, *l'histoire ecclésiastique de la cour*, Paris 1645, S. 480: Oroux, *Histoire ecclésiastique de la cour de France*, Paris 1777, Tome II, 51 ff.; Ortigue, *Diction. liturgique*, Paris 1853, S. 350.

4) Thoinan a. a. O. S. 85. Über Mouton siehe Ambros, 3. Aufl. III, 288. Vgl. auch für ihn und die ff. hier genannten Komponisten Eitner's Quellenlexikon.

5) In seiner saloppen *Chapelle-Musique des rois de France*, Paris 1832, S. 291. Von da ohne Quellenangabe übergegangen in Schletterer's gleichwertige Geschichte der Hofkapelle der französischen Könige, Berlin 1884, S. 224 ff.

6) Ambros, S. 341. Expert a. a. O. Von späteren *sous-maîtres* tritt, soviel ich sehe, nur Belin (Ambros 337, zweimal genannt) als Komponist hervor.

Pierre Sandrin[1]). In diesem Jahre, dem Todesjahr Franz' I., hatte die Kapelle den höchsten Personalstand, nämlich 47 Personen, zu welchen noch drei *chapellains de haute messe* zu rechnen sind. 1559[2]) sehen wir von bekannten Komponisten verzeichnet *maistre* Gosse[3]), Hesdin und Ronsée[4]); der diesmal erwähnte Claudin kann weder mehr Claude Sermisy noch bereits Claude le Jeune sein. Aus der Regierungszeit Karl's IX. fand ich in der Pariser Nationalbibliothek (Mss. Dupuy 852, S. 23ff.) ein Personalverzeichnis von 1562, in dem unter vielen unbedeutenden Namen jene Guiot's, Duboisson's, de la Haye's und vor allem der Arcadelt's[5]) hervorleuchten. Im nächsten mir zugänglichen, allerdings vermutlich nicht vollständigen Status von 1572 kehrt Arcadelt nicht mehr wieder; der greise Künstler wird wohl mittlerweile gestorben sein. Bislang verlor sich seine Spur bereits 1560[6]). Auch Arcadelt ist nach Ausweis unserer Quelle nicht *sous-maître* gewesen. Bezüglich des Kapellmeisteramts brachte übrigens das Jahr 1565 eine wichtige Neuerung. Die Personalunion des *maître de la Chapelle-musique* und *de plein chant* wurde aufgehoben, und jede Sparte hatte fortan ihr selbst-

---

1) Castil-Blaze a. a. O., Fétis, *Recherches sur la musique des rois de France et de quelques princes*, Revue mus. Paris 1832, S. 243. Über Certon vgl. Ambros 342; Colin 348; Archer 296; Sandrin 337.

2) Fétis a. a. O. S. 257.

3) Ambros 336 u. 350.

4) Beide Ambros 336.

5) Ambros 593.

6) Fétis a. a. O. S. 258 sagt von dieser Periode: »Sous Charles IX on ne trouve dans les comptes mss. que le nombre de chantres fut de 10 depuis 1561—65, qu'il fut reduit de moitié depuis 1566—69, qu'il fut porté à 6 depuis 1570 jusqu'à la fin de 1571, et qu'enfin il fut de huit depuis 1572—74. A l'égard des joueurs d'instruments il y en eut 5 depuis 1561—65, 10 1561—71, 12 1572—74; en sorte que dans ces deux dernières années le nombre total des musiciens de la chambre fut porté à 20. Malheureusement les noms des artistes ne sont pas indiqués dans les registres des comptes.« Fétis nennt dann einige Namen, welche uns aus anderen Quellen bekannt werden, doch kommen dieselben (Beaujoyeux, Beaulieu und Salmon usw.) auf unserer Liste noch nicht vor. Verzeichnet sind 1562 *Joeurs d'instruments*: Jehan David: Oudin Regnault; Jehan le Boullanger; Jehan de la Marc; Thomas Davencourt; Bertrand valet, joueur de harpe. *Chantres et aultres joueurs d'instruments*: Anthoine Subiet dict Cardot, bassecontre; Sauclot Penicault, ensemble; Guillaume Gelin, taille; Allain Guibourt, taille; Mathieu Denet, haultcontre; Jehan Duvantel, dict Guyot, ensemble; Jacques Dubuisson, organiste; Jehan du Gue; ensemble; Anthoine de la Haye (cy semblable); Charles Dindon, joueur du lut; Jehan Bellat, joueur de Viollett; Pitorc d'Auxcort, ensemble; Jaques du Gue, joueur de lut; Anthoine du Gue, aussi joueur du lut; Mr. Henry Finct; **Jaques Arcadelt**; Jehan Moutton (wohl ein Nachkomme des berühmten), Nicolas Lasnier. *Autres joueurs d'instruments*: Augustin . , . . (unleserlich), espinette: Jehan Cavalier, joueur de rebec, —Vgl. auch die Teilnehmer an dem Puys von Evreux, S. XXff.

ständiges Oberhaupt[1]); das der *chapelle-musique* blieb der unter Heinrich II. ernannte Priester Jean de la Rochefoucault, der dies Amt bis in die achtziger Jahre bekleidete[2]).

Dies Verzeichnis von 1572 zeigt allerdings[6]) die Kapelle wiederum bedeutend reduziert und nennt keinen Meister ersten Ranges; immerhin aber finden sich Männer wie Costeley, Cousin, de la Grotte und du Hamel, und ist auf Grund der letztgenannten Register die Fabel abzuweisen, unter Heinrich II. sei die Musik so vernachlässigt worden, daß sich schließlich am Hofe »niemand mehr fand, der zu einer neuen Melodie habe einen Baß setzen können« — eine Fiktion, die überdies auf Anschauungen einer späteren Epoche basiert. Die Zahlrechnungen dieses Jahres 1572, dessen Status also den Verhältnissen, wie sie Lasso in Paris vorfand, am nächsten kommt, erwähnen (*Bibl. nat. Fonds Clerambault* 233, S. 3187—3582): Clemens de Fontaine, *chantre*; Guillaume du Gue, *organiste*; Jehan Vallot, *chantre*; Etienne Cousin, *chantre*; Nicolas de Menonville, *chantre*; de Beaulieu, *chantre et joueur d'instrument*; Nicolas de la Grotte, *organiste de la chambre*; Jehan du Gue, *organiste & valet de chambre* (auch Jehan Duyne genannt); Claude de Leslang, *chantre de la Royne*; du Hamel, *chantre ordinaire*; Anth. Davilliers, *faiseur d'orgue*; Adam Faure, *clerc de la grande chapelle de musique*. Hierzu sind übrigens noch mehrere Künstler nachzutragen, deren Bezahlung an anderen Stellen erfolgte; so wissen wir z. B., daß Costeley (s. unten) schon 1570 *organiste ordinaire & valet du tres chretien Roy de France* war, daß Eust. du Carron der königlichen Kapelle angehörte, daß 1571 Etienne le Roy, wohl ein Verwandter Adrian's, die Stelle eines *maître de la musique de chambre* beim Könige bekleidete[3]), und hörten von dem Ruhm der Louise Archer. Daß sich unter den Musikern vortreffliche Stimmen befanden, erwähnt der ebengenannte Costeley in seiner »*Musique*« von 1570. Das musikalische Paris jener Jahre ist natürlich auch nicht in der Hofmusik erschöpft; z. B. wirkte damals an Notre-Dame Jean Masse, der als ein schlechter Organisator, aber als einer der vorzüglichsten Musiker der Hauptstadt galt[4]).

Ein wichtiger Sitz der Musikpflege war auch die soeben (1570) vom Dichter Baif und dem Musiker J. Thibaut de Courville nach italienischem Vorbild[5]) gegründete *Académie de poésie et musique*, etabliert »*dans la*

1) Oroux a. a. O. S. 140. Die 1561 neugeregelten Einkünfte der Kapelle vgl. ebenda 143 ff.

2) Oroux S. 179.

3) Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France*, Paris 1882, S. 30.

4) Chartier, *L'ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise* (1326 — 1790) Paris 1897, S. 80.

5) Der Leser gedenkt des Bevilacqua'schen Ridotto in Verona.

maison paternelle (de Baif) *au Fauxbourg S. Marcel* (heute rue des Fosses-Saint-Victor 23 & 25), *où tous les Musiciens étrangers étoient bien reçus pour y concerter*« [1]). Die einheimischen Akademiker fanden sich daselbst täglich ein »*pour concerter ce que chacun d'eux à part aura étudié*«, Sonntags aber musizierten sie »*en faveur des Auditeurs écrits au Livre de l'Académie*« [2]).

Dieses Paris also, in dem bis vor kurzem noch treffliche Künstler geschaffen hatten, dessen Musikleben aber zur Zeit unleugbar einen gewissen Rückgang an produktiven Kräften zu verzeichnen hatte, betrat nunmehr unser Meister. Ein Freund hatte für ihn gewirkt, noch mehr aber mußten die Verhältnisse die Wirkung seiner Persönlichkeit und Kraft weiter steigern [3]).

Die Briefe, welche für und durch Orlando zwischen dem bayerischen und französischen Hofe gewechselt wurden [4]), die Auszahlung des Reisegeldes in München und eine Widmung des Meisters an den bayrischen Thronfolger ermöglichen uns, den Aufenthalt in Paris zeitlich genauer zu bestimmen. Am 2. April befand sich Lasso noch in München; an diesem Tage schrieb Herzog Albrecht in seiner Sache an die junge Gemahlin Karls IX., die Königin Elisabeth, die gewiß am Hofe ihres Vaters, des Kaisers Maximilian, schon längst von Lasso gehört hatte; Orlando stand aber unmittelbar vor der Abreise, denn am Tage vorher war ihm bereits das Reisegeld von der Hofkammer ausgezahlt worden [5]).

Die fragliche Widmung sodann (der *moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi*) zeichnet Lasso noch von Paris am 26. Mai (*A. D. VII Kalendas Jun.*), sicher nahe vor der Rückreise, da der Brief der Königin, den Lasso mit nach München brachte, schon vom 14. Mai datiert ist und von des Künstlers Heimkehr spricht (»*par le retour*«). Eine Reise von München nach Paris nahm damals 10—14 Tage in Anspruch. Demnach muß Lasso im zweiten Drittel des April in Paris eingetroffen und bis Ende Mai geblieben sein. Der Empfang beim König hatte, wie aus dessen Schreiben an Herzog Albert hervorgeht, vor dem 10. Mai statt-

---

1) Bourdelot, *histoire de la musique*, la Haye & Frankfort 1743, S. 215. In neuerer Zeit hat diese literarisch so häufig erwähnte Institution eine sehr ausführliche, für die Musik leider nicht sehr ergiebige Untersuchung erfahren durch Fremy, E., *l'académie des derniers Valois*, Paris s. a., Leroux.

2) Laut Statuten; vgl. Frémy a. a. O. 40 (nach einem Mss. in der Bibl. de l'Arsenal in Paris).

3) Der Vollständigkeit halber sei hier an den Aufsatz erinnert, der sich, wenn auch auf Grund noch unzulänglichen Materials mit Lasso's Pariser Reise befaßt: G. E. Anders, *sur le séjour de R. de Lassus à Paris en 1571*, Revue musicale 1831, S. 32. Delmotte a. a. O. S. 24.

4) Abgedruckt, soweit erhalten, bei Sandberger, Beiträge III, 308.

5) Es betrug 50 fl. Ebenda III, 52.

gefunden; Karl IX. rühmt sich in diesem Briefe selbst, den Künstler wohl aufgenommen zu haben: »*vous pouvez bien estre assure, que je n'avois garde de faillir a luy faire tout bon acueil*«. Geradezu begeistert über die Aufnahme seines Freundes durch den König aber spricht sich Le Roy aus[1]:

»Nam, ut missa faciam ac taceam munera plane regia, quae in Orlandum contulisti: is fuit tuus vultus, ea frons, ea oratio, quibus primum ad te venientem Orlandum accepisti (cuius rei complures testes fuerunt) ut is vere gloriari possit, te in paucos, qui hoc anno peregrè ad te venerunt, tantum honoris, comitatis, liberalitatis contulisse, quantum in eum contulisti«.

Karl IX. verfuhr nicht nur, um der Empfehlung des Bayernherzogs gerecht zu werden[2], in dieser Weise gegen unsern Meister. »*Jay veu aultant d'aise et plaisir qu'en est digne la grande et rare science, qui est en luy*« urteilte er über Orlando; und wir dürfen ihm glauben, denn die Musik gehörte zu den wenigen Dingen, für welche der schwächlich-unmenschliche Jüngling wahres Gefühl hegte oder wenigstens zu hegen wähnte: »*Te musicam et eius cultores magni facere, valdeque amare*« sagt Le Roy, und alle Zeitgenossen bestätigen, daß der König freigebig und freundlich gegen die Musiker war. Er mischte sich, wie Brantome berichtet, gerne in der Kirche unter die Sänger und sang selbst im Chor mit seiner ungewöhnlich umfangreichen Stimme mit[3]. Jeden Sonntag erschien Karl IX. in Baifs Akademie, der er als »*premier auditeur*« angehörte[4] und in der er mancherlei musikalische Aufgaben stellte[5]. Durch Begründung der »*musique des Saints-Innocents*«, einer Art Konservatorium, wie sie später in Italien entstanden, sorgte er auch für jungen musikalischen Nachwuchs[6].

Lasso war, wie erwähnt, nicht mit leeren Händen nach Paris gekommen. Er eignete dem König sein *Livre de Chansons nouvelles à cincq partiees* zu, dem das folgende mäßige Gedicht eigener Erfindung voransteht[7].

1) *Primus liber modulum quinis vocibus*, Dedication.

2) »*Je feroy toujours a ceulx qui me viendront de votre part*« schreibt er an Albrecht V.

3) *Éloge de Charles IX.* Auch bei Archon, *histoire de la chapelle des rois de France*, Paris 1704, S. 771, woselbst auch behauptet wird, die damalige französische Kapelle sei die beste in Europa gewesen, was bekanntlich nicht zutrifft.

4) Frémy a. a. O. S. 46.

5) Baschet, a. a. O. S. 33.

6) Castil-Blaze, a. a. O. S. 66.

7) Gedruckt (siehe unten) wurde dies Werk allerdings erst nach dem 1. August; daß es aber nicht erst nach der Pariser Reise entstand, läßt sich aus der letzten Strophe der Dedikation, wie aus dem Umstande entnehmen, daß von der Aufnahme am Hofe usw. hier nicht die Rede ist, was sich Lasso andernfalls unmöglich hätte entgehen lassen.

Jadis qui faisoit vn œuvre
De laborieux manœuvre
Pour éterniser son nom
Par une belle coustume
Souloit bailler à sa plume
Quelque Dieu pour patron.

Moy qui d'une voix ravie
Combatz les ans et l'envie
D'un imitable ton,
A qui fault il que j'adresse
La musique que je dresse
Si non au grand Apollon![1])

A toi, Sire, en qui nature
D'une rare architecture
Ordonna des le berceau
Tout ce que la terre et l'onde
Produit en tout ce grand monde
De bon, de riche et de beau.

A toy, Sire, qui manie
D'une prudente harmonie
Tes biens, ton ame et ton corps,
Qui d'une haulte Musique
Gouvernes ta Republique
En beaux et heureux accordz.

Prendz doncques de moy pour gaige
De mon vouloir cest ouvrage
Que souz toy je metz aux chams
Affin que chascun entende
Comme tu es à Orlande
Le Mecenas de ses chantz.

Damit noch nicht genug, machen im Werk selbst die Vertonungen zweier den »*plus grand Roy*« und seine Mutter verherrlichenden Gedichte Ronsard's den Anfang (der Dichter hatte das erste an Henri II. gerichtet), und auch an weiteren Anzüglichkeiten fehlt es nicht. So in Nr. 9; der Text von Nr. 10 lautet:

Paisible demain
Amoureux verger,
Repos sans danger,
Justice certaine,
Science haultaine
C'est Paris entier!

Dasselbe Paris, das im folgenden Jahr die Bartholomäusnacht erleben sollte! Von Ronsard finden sich noch vier andere Texte; ohne

1) Karl IX machte auch Verse und versuchte sich in der Komposition.

Zweifel hat Lasso diesen Dichter wie seine Verehrer Jodelle, Gohory, Dorat, Megnier und andere Mitglieder der Plejade (vgl. Abschnitt II), aus deren Werken er ja auch schon so manches in Musik gesetzt hatte, du Bellay, Belleau, de Baif und sonstige Akademiker persönlich kennen gelernt. Ronsard hatte bisher, soviel ich sehe, von Orlando noch in keiner seiner Kunst- und Künstler-Apostrophien Notiz genommen; nunmehr schaltet er 1572 in seine Vorrede eines Le Roy'schen *Livre des meslanges*, das er schon 1560 eingeleitet hatte [1]), zwischen den alten Text die Worte:

»Et de present le plus que divin Orlande, qui comme une mouche a miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, et outre semble avoir seul desrobé l'harmonie des cieux pour nous en resjouir en la terre, surpassant les antiens et se faisant la seule merveille de notre temps«.

An sonstigen bedeutenden Persönlichkeiten, deren Bekanntschaft Orlando machte, lassen sich nachweisen [2]): der *Grand-Prieur de France*, der comte de Raitz (s. oben), dem die Aufgabe oblag, die in Audienz Empfangenen zum König zu führen, der Geheimsekretär Brulart, der Oberststallmeister der Königin [3]) u. A. Der getreue Geleiter unseres Meisters auf allen Wegen, der nicht einen Augenblick von seiner Seite wich, ihn auch zur Audienz begleitete, war sein Gastfreund, der Buchdrucker. Le Roy rühmt sich geradezu der Ehre, die seinem Hause widerfahren ist, und der Freundschaft des Künstlers [4]). Dessen Besuch hatte aber auch für ihn die nützlichsten Folgen; in diesem einen Jahre sah er sich in der Lage, vier Bücher »*aliquot justae magnitudinis*« mit Lasso'schen Kompositionen zu veröffentlichen. Das *liber modulorum quinis vocibus* machte am 1. August (*Calendis sextilibus*) den Anfang; »*alios deinceps & suo quemque ordine edituri*« heißt es in dessen Vorrede, und noch 1571 folgen das *Secundus liber modulorum quinis vocibus* [5]), die *moduli quinis vocibus nunquam hactenus editi* und das *Livre de chansons nouvelles à cinq parties.*

---

1) Von der Ausgabe 1560 besitzt die Kgl. Bibliothek Berlin den Superius, für dessen Überlassung ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann besten Dank zu sagen habe. Die gleiche Stimme der Edition 1572 findet sich in der Nationalbibliothek Paris, das ganze Werk komplet in Upsala. Vgl. auch Eitner, Sammelwerke 1560c u. 1572a. 2) Laut Le Roy's Dedikationen der Lasso'schen *Meslanges* von 1570 u. 1576. 3) Sandberger, Beiträge III, 309.

4) Im *Liber modulorum quinis vocibus* gegenüber dem König: »Nam cum ego eum ad te euntem prosecutus essem, quod is apud me, quamdiu Lutetiae fuit, deversatus est, cumque tu me, quamdiu in tua aula & cohorte fuimus comitem illi semper affixum vidisses ....« Lasso seinerseits wandte sich mit einem zum Lobe ihres Bündnisses selbstverfaßten Text und dessen Komposition (I, 59; s. S. XXXVIII) an den Freund.

5) Diesem Teil geht eine Zueignung Gohory's an Karl IX. voraus, deren Inhalt indeß keine neuen Tatsachen zutage fördert.

An ein Engagement am französischen Hofe, an eine Übersiedelung nach Paris hat Lasso seinerseits damals nicht im entferntesten gedacht; ja mit Sorgfalt und feinem Takt hat er von langer Hand ein Zeichen vorbereitet, das alle in München etwa während seiner Abwesenheit entstehenden Besorgnisse zerstreuen sollte. Von Paris aus sendet er seinem verehrten Herzog Wilhelm das oben an vorletzter Stelle genannte Werk. »*Monachii Boioariae compositi*« heißt es dort weiter auf dem Titelblatt; noch in München hatte der Meister »*non ita pridem in gratiam . . . ducis Alberti*« die Sammlung fertig gemacht, nun »*cum . . Lutetiam . . pervenissem . .*«, schreibt er in der Vorrede an den Thronfolger, »*nihil mihi fuit antiquius, nihilque mihi prius faciendum esse existimavi, quam vt ex hac ipsa urbe . . . aliquot grati erga te animi monumentum ad te mittendum curarem*«. Herzog Wilhelm und Frau Renata mußten dann noch weiter ein wiederum von unserem Künstler verfaßtes französisches Gedicht entgegennehmen, das in die charakteristische Strophe ausklingt:

Que je sers, que j'ayme & honore
Et pour qui je voudrois encore
Emploier celle que je puis
Bref le labeur que je respire
Et le plus grand bien ou j'aspire
Est vostre, car vostre je suis.

Und endlich besteht auch hier die erste Nummer der Kompositionen aus einer »*eidem illustrissimo ac eccellentissimo principi operis dedicatio*«.

So dürfen wir annehmen, daß Lasso damals auch gerne wieder in das den allgemeinen Verhältnissen nach kleinere, in musikalischem Betracht weit großartigere München zurückgekehrt sein wird; er brachte außer den ehrenvollen Erinnerungen einen ordentlichen Sack Geldes mit nach Hause[1]). Welchen Eindruck er seinerseits in Paris hinterlassen, geht aus den Geschehnissen der Folgezeit am deutlichsten hervor. Karl IX. verlor ihn nicht mehr aus den Augen und war ganz von dem »*ardeur de le pouvoir avoir*« erfüllt[2]).

Von Beziehungen Lasso's zur Königinmutter Catharina de' Medici melden unsere bisherigen Quellen nichts; zwar findet sich unter seinen früheren Chansons (I, 69) ein Loblied auf eine Dame Namens Catharina, doch kann die Königin damit nicht gemeint sein. Auch in den zahlreichen veröffentlichten Briefen Catharinens (Paris, *imprimerie nationale* 1891) kommt Orlando nicht vor. Die künstlerischen Neigungen der unheimlichen Frau lagen mehr auf dem Gebiete der dramatischen Kunst[3]), und hier bediente sie sich auch Lasso's, als sie seiner bedurfte.

---

1) In diesem Jahre deponierte er 600 fl. Kapital bei der Hofkasse; 150 davon hatte ihm der Kaiser verehrt. Vgl. Sandberger, Beiträge III, 51 u. 307.

2) Ebenda III, 309.

3) Ranke, französische Geschichte 1852 I, 313. Frémy a. a. O. S. 61.

Über die Stellung unseres Meisters in der italienischen Vorgeschichte der Oper hat uns die Würdigung des Madrigalkomponisten aufgeklärt[1]); nun sehen wir ihn auch in Frankreich auf diesem Felde mit am Werk. Dort hatte Catharina de' Medici das *Ballet de la cour* eingeführt[2]). Die Art dieses sogenannten Ballets deckt sich in der Hauptsache völlig mit dem italienischen Intermedium. Insbesondere ist — entgegen der herrschenden Annahme — eine besondere Bevorzugung der Tanzmusik in dem französischen Gebilde nicht zu entdecken: für die spätere Oper ergibt sich das Vorwiegen derselben vielmehr aus dem Umstande, daß die Franzosen dann ihrem *Ballet de la cour* getreuer blieben, als die Florentiner dem Intermedium. Wir finden also auch in Frankreich damals den bekannten Apparat, mythologisch-allegorische Darstellungen mit Gesang und Tanz.

Der furchtbare Massenmord der Protestanten im August 1572 hatte die Staatsgewalt gänzlich in die Hände der Königinmutter gebracht. Der nächste Vorteil, den sie hieraus zog, war, Karl's IX. jüngerem von ihr bevorzugten Bruder Heinrich durch List und Bestechung[3]) die polnische Königskrone zu erwerben. Nach vollzogener Wahl sollten der huldigenden polnischen Gesandtschaft die üblichen Ehrungen erwiesen werden; und so gab man ihr neben anderen vom 14. bis 28. September 1573 gefeierten Festen ein Ballet; mit der Komposition eines Teiles oder aller der hierzu benötigten Musikstücke aber wurde Orlando beauftragt.

Wir besitzen von diesem Ballet eine offizielle Beschreibung Dorat's[4]):

»Magnificentissimj | Spectaculi a Regina, Regum Matre in hortis suburbanis editi, | In Henrici Regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem; | Descriptio. | Io. Aurato Poeta Regia Autore | Parisiis | Ex Officina Frederici Morelli Typographi Regis MDLXXIII.«

---

1) Vgl. Sammelbände V, S. 402 ff.

2) Vgl. Fournel, *Contemporains de Molière*, Paris 1866, II, 173 ff. Rolland, *histoire de l'opéra en Europe avant Lulli & Scarlatti*, Paris 1895, S. 241, woselbst auch einige der Beziehungen Lasso's zu Paris gestreift werden.

3) Zu dieser bekannten Tatsache fand ich einen interessanten Beleg in den *Archives de France* (Dons K 98): Pouvoir donne par le Roi Charles IX (!) au prince de Nouville, abbé de l'Ile de distribuer à la legation de Pologne jusqu'à la somme de 50 mille écus pour faciliter (!) l'élection du Duc d'Anjou son frère ... 28. Oktober 1572.

4) Nationalbibliothek Paris, Res. m Yc 748. Vgl. auch Beauchamps, *Recherches sur les theatres de France* III, 10; Sandberger, Lassus Reziehungen zur italienischen Literatur (Slbde. V). — Dorat (recte Jean Disnematin; Frémy a. a. O. S. 10) war seit 1556 *lecteur et professeur* am *collége de France*. Er ließ sich herbei, auch die Bartholomäusnacht offiziell zu besingen, was ihm Karl IX. mit einem Geschenk von 250 livres vergalt. Vgl. *La Pleiade française*, Bd. V, Dorat publ. par Marty-Laveaux. Paris, Lemerre 1875, S. XXXIII.

Dazu liegt auch noch der Bericht eines der Zuschauer vor, nämlich Brantome's [1]). Auf einem 26 Fuß hohen, von Silen und vier Satyren fortbewegten Felsen saßen achtzehn Nymphen als Vertreterinnen der französischen Provinzen, dargestellt von Damen aus dem Hofstaat der Festgeberin. Die Nymphe »Frankreich« sang und rezitierte eine lange lateinische Begrüßung; inzwischen stiegen sechzehn Nymphen vom Fels herab, tanzten und überreichten dem König, der Königin, König Heinrich usw. Geschenke. Als letzte erschien die Nymphe d'Anjou auf der Szene, um abermals den König zu begrüßen. Die Musik, welche den Tanz der Nymphen begleitete, griff dabei auf den Gesang der Nymphe Frankreich zurück (»*tale fuit, cecinit quod Siren Gallica carmen*« sagt Dorat); es war *quasi un air ae guerre fort plaisant*«, das nun etwa dreißig Streichinstrumente (»*les violons montans jusques à une trentaine*«; Brantome S. 81) vortrugen. Ob auch diese Musik von Lasso komponiert war, ist aus den Quellen nicht ersichtlich. Die Erfindung des Ganzen stammte von Baltasar de Beaujoyeux, dem nachmals berühmten Dichter-Regisseur des *ballet-comique de la reine* von 1582 und einem gewissen Mamerius; von letzterem könnte auch das genannte *air* herrühren. Unzweifelhaft fest aber steht Lasso's Autorschaft bei einem lateinischen Dialog (»*Dialogus ad numeros musicos Orlandi*«, Dorat Bl. 2a), der die ganze Darstellung einleitete, gesungen von der Nymphe Frankreich und den allegorischen Figuren des Friedens und der Wohlfahrt »*avec la musique la plus melodieuse qu'on eut sceu voir*« (Brantome, S. 80). Wiederum [2]) ist es hier die Form des Dialogs, die in die neue Zeit hinüberweist. Ich setze den Text hierher:

Gallia.
Unde recens reditus Pax Prosperitasque Sorores
Pax et Prosperitas.
Mittimur a Superis Gallia chara tibi.
Gallia.
Quae vos causa meas iussit nova visere gentes,
A quibus arma annos vos pepulere decem?
Pax et Prosperitas.
Carolus & fratrum concordia fida duorum,
Et Catharina tribus fratribus alma parens.
Auctor Justiciae, Pietatis & ille collendae,
Carolus & meritis notus ad astra suis.
Gallia.
Lectus an Henricus frater & inde Polonis?

1) *Memoires de . . Seigneur de* Brantome, *contenans les vies des dames illustres de France de son temps.* A Leyde 1665 (Brantome lebte 1527—1614) S. 80ff. Vidal a. a. O., II, S. 56ff.

2) Vgl. Bd. X S. VIII.

Pax et Prosperitas.
Henricus sua Rex ob pia facta novus.
Quo duce semper lacta fuit victoria Gallis
Quo victor semper Regi Polonus erit.

Gallia, Pax et Prosperitas.
Carolus o felix, felixque Henricus & ille
Franciscus novaquem tertia regna manent.
Funiculus triplex vis rumpi nescia nevit
Aurea quem Parcis ex adamante colus.

Auch Abbildungen des Festsaales und des Nymphenbergs sind erhalten; Dorat teilt sie in zwei Holzschnitten unter ausführlichen Erläuterungen (*montis nympharum descriptio*, *scenae descriptio*) mit.

Vor und nach dieser Aufführung müssen zwischen Lasso und dem französischen Hofe Unterhandlungen stattgefunden haben, die seine Berufung zum Gegenstand hatten. Dies geht aus einem Brief Le Roy's[1]) deutlich hervor, welcher wenige Monate später in München einlief. Und Orlando hatte sich auch dafür entschieden, München zu verlassen und zu seinem Sachwalter Le Roy bestellt, der sich seinerseits des Oberstallmeisters der Königin[2]) bediente, die Angelegenheit zu betreiben. Hierbei ließ Le Roy den König Stücke hören, die er noch nicht kannte, wie die kurz zuvor entstandene texlich so prekäre Chanson »*Un jeune moine*« (1573) und Bruchstücke aus den Sybillen. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir etwas über den persönlichen Geschmack Karl's IX.[3]). Den *jeune moine* fand er »*tant agréable que merveille*«; als er darauf die chromatischen Töne der Sybillen hörte, geriet er bei der vicentinischen ganz in Feuer, meinte aber, von Lasso könne das nicht sein. Des Besseren belehrt, ist der König »*ravi, que ne le vous puis escripre*« und befiehlt Le Roy, da er hört, daß Lasso noch mehr dergleichen geschrieben hat, solches zu publizieren, damit es nicht verloren gehe. »*Je ne vous scavois escripre en quatre feuilles de papier la grande affection que sadicte magesté vous port à ceste cause*«, berichtet Meister Adrian seinem »*singulier et perfect amy*«[4]). Chromatische Experimente waren damals in Paris nicht unbekannt[5]); von Lasso aber glaubte sich der König solcher

1) Im Wortlaut bei Sandberger, Beiträge III, 309.

2) Dieser besorgte offenbar auch die musikalischen Angelegenheiten seiner Herrin. Vgl. die spätere Bezeichnung »*musique de la grande Escurie*« usw. Vidal a. a. O., II, 84.

3) Gewöhnlich ließ er sich von Etienne Le Roy beraten »*qu'il constituait juge de tout ce qui se présentait de bon en musique*«. Baschet a. a. O., S. 33.

4) Über die Entstehungszeit und das Autograph der Sibyllen vgl. Sandberger, Allg. Musikzeitung, 1899, Nr. 27.

5) Einen interessanten Beleg hierfür lieferte die Chanson *Seigneur Dieu ta pitié* von Costeley, sowie die Begleitworte, welche der Komponist diesem Stück in der Vorrede der einschlägigen Publikation (*Musique*, Paris, Le Roy & Ballard, 1570;

Künste nicht versehen zu dürfen (»*Orlando ne scauroit faire de ceste musique chromatique*«). Das praktische Ergebnis der Unterredung war, daß Karl IX. befahl, Lasso 1200 Livres Gehalt »*au rôle*« auszuwerfen und daß er ihm noch weitere 300—400 Livres für das Amt eines Kammerkomponisten in Aussicht[1]) stellte; der Gehalt sollte mit dem 1. Januar 1574 beginnen, ein halber Jahresgehalt dem Meister pro 1573 nachbezahlt werden.

Es berichten nun ältere Quellen, Lasso habe tatsächlich in München Abschied genommen und sich mit den Seinen auf die Reise begeben; unterwegs aber habe ihn die Nachricht vom Tode Karl's IX. erreicht, und so sei er nach Bayern zurückgekehrt. Diese Angaben gehen auf eine Mitteilung de Thou's[2]) zurück:

»a Carolo IX. rege magnis praemiis invitatus, ut musici chori sui, quem generosus princeps circa semper lectissimum habebat, magisterium susciperet; cum in eo esset, ut familiam et fortunas suas in Galliam transferret, superventu mortis Caroli de via, in quam jam se dederat revocatus«.

De Thou (1535—1617), der ausgezeichnete Kenner der zeitgenössischen Geschichte und Großmeister der Pariser Bibliothek, konnte um die Sache wissen; und doch erscheint der zweite Teil seiner Mitteilung höchst zweifelswürdig. Denn wir ersehen aus Lasso's Briefen[3]), daß sich der Meister Anfang Februar nach Italien begab, um für München neue Kräfte zu engagieren, und erst kurz vor dem 10. Mai dorthin zurückkehrte, ferner daß er am 14., 18. und 27. Mai sich in München befand; in diesen Briefen ist wohl von einer Verstimmung gegen Herzog Albrecht (14. Mai) und deprimierter Gemütsverfassung, mit keiner Zeile aber von Verabschiedung, einer bevorstehenden Reise (außer einer solchen nach Starnberg) oder dergleichen die Rede. Karl IX. starb am 30. Mai. Nach der ganzen Sachlage muß sich vielmehr in den letzten Tagen des Januar und den ersten des Februar die französische Angelegenheit derart gewendet haben, daß sich Orlando entschied, in München zu bleiben[4]).

Exemplar in der Bibl. Ste.-Geneviève in Paris) mitgibt. Vgl. Expert's Neudruck in den *Maîtres musiciens de la renaissance française*, Bd. III, Paris 1896, Bl. 8a von den Worten an »*Quant à la Chanson*« usw.

1) 1200 Livres bezogen auch die Hofdichter Ronsard, Dorat und de Baif; die beiden Organisten Guill. Costeley und Nicolas de la Grotte erhielten nur 375 bzw. 200 Livres. (Nationalbibliothek Paris, Coll. Dupuy 852, S. 42.)

2) Thuanus, *historia sui temporis* (Francoforti 1625, tom. III, S. 613; Londini 1733, tom. V, S. 383). De Thou, nicht Printz, ist der (älteste) Gewährsmann; wonach ich die Angabe in meinen »Historischen Anmerkungen« usw. S. 11 zu verbessern bitte.

3) Vgl. Sandberger, Beiträge III, 252 ff.

4) Noch zwei weitere Irrtümer sind mit Lasso's Berufung verknüpft. W. K. Printz erzählt in seiner »Historischen Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst« (1690) S. 127 nach Thomas Lansius, Karl IX. habe Lasso engagiert »nach dem

»*Au rôle*«, d. h. auf dem Papier (*quy est une manyere accoutumee en sa maison*« hatte Le Roy erläuternd in seinem Brief an den Künstler beigefügt) wurde Lasso übrigens im französichen Etat weitergeführt. Er fungiert noch unter Heinrich III. in den Aufstellungen der Jahre 1576 bis 1578 (*Autres pensionnaires francoys, officiers domestiques et autres*): »*Orlande de Lassus musicien XIIe livres*[1]). Trotzdem Orlando in München verblieb, dauerten seine guten Beziehungen zu Le Roy und zum französischen Hofe unverändert fort. Gerade in der Folgezeit veranstalteten Le Roy & Ballard neben jenen Ausgaben, die uns gerade hier besonders angehen, Prachtausgaben von Messen und Magnificats (1577, 1581, 1582), welche zu den herrlichsten Musikdrucken des 16. Jahrhunderts zählen. Heinrich III. aber verlieh dem Meister unterm 25. August 1575 ein Privileg auf zehn Jahre und erneuerte es ihm 1581 und 1582; dies Patent gestattete Lasso, seine Kompositionen nach Belieben in Frankreich zu veröffentlichen, und schützte dieselben gegen Nachdruck. Es lautete[2]):

»Par lettres patentes du Roy donnees à Fontainebleau le 25. iour de Juillet 1581 Signees par le Roy De Neufville: & seelles du grand scau en cire iaune sur simple queuë. Et par autres lettres patentes de confirmation du Roy Henry, donnees a Paris le 25. iour d'Aoust 1575 aussi signees de Neufville. Et par autres lettres donnees a Fontainebleau le 2. iour de Juing 1582 Signees par le Roy, en son conseil, Gaudet. Il est permis au sieur Orlande de faire imprimer par tel Imprimeur ou Libraire que bon luy semblera, toutes & chacunes les Oeuures qu'il a faictes et composees, et pourra cy apres faire et composer, iusques au temps et terme de dix ans, à compter du iour qu'elles seront acheuees d'imprimer. Auec defenses tres expresses à toutes personnes de quelque qualité qu'elle soyent, de les imprimer, faire imprimer, ou mettre en

---

Parisischen Blutbade ... kurz vor seinem Tode ... ohne Zweifel, daß er die Schmertzen seines verwundeten Gewissens durch seine liebliche und künstlich-componierte Harmonieen stillen und lindern sollte«; die Stelle bei Lansius bezeichnet Printz nicht, doch läßt sie sich nachweisen; in der *Consultatio de principatu inter provincias Europae* Tubingae 1626, S. 339 (Lansius gibt als seine Quelle wiederum de Thou hist. lib. 57 an) heißt es: »Rex ipse post infelicissimum San-Bartholomaeanum casum ex horroribus nocturnis damma somni senserit terribilia; quem interruptum adhibiti symphoniaci pueri ex expergefacto reparabant; e postea is Musices studis Orlandum Lassum è Norico paulo ante mortem evocabit.« Darnach haben andere wiederum die Komposition der Bußpsalmen mit Karl IX. und der Bartholomäusnacht in Verbindung gebracht. Schon Fétis hat (*Revue musicale* 1831 Nr. 32) darauf hingewiesen, daß die Bußpsalmen lange vor 1572 entstanden sind. Ferner würde gesagt (z. B. Oroux a. a. O. S. 153), Lasso sei als Nachfolger Antoine Subiet's berufen worden, der 1572 Bischof von Montpellier wurde. Subiet war aber auch schon zuvor, wie aus der *Gallia christiana*, Paris 1739, Tome VI, S. 812 hervorgeht, aus der Kapelle ausgeschieden und bekleidete vor seiner Ernennung zum Bischof andere geistliche Stellen wie die eines Archidiaconus in Avignon, Decans in Tarascon usw.

1) Nationalbibliothek Paris, *Collection Dupuy* 852, *Estat à M. Jehan Morin, tresorier et payeur des officiers*, S. 42 a.

2) *Mélanges* 1586, Quinta parts. (Paris, Bibl. Ste-Geneviève).

vente, sous le congé et consentement dudict Orlande, ou de celuy auquil il aura baillé le dict congé: Sur peine d'amende arbitraire contre les contreuenants, confiscation des liures, despens, dommages et interests. En outre veut le dict Seigneur que mettant au commencement ou à la fin desdicts liures vn extraict sommaire desdictes presentes, elles soyent tenues pour suffisamment notifies et venues à la coignoissance particulière de tous Libraires, Imprimeurs, ou autres, sans qu'il en puissent pretendre cause d'ignorance.«

Im Jahre 1575 hatte Lasso auch in der kleinen französischen Stadt Evreux (Dep. Eure) einen eigenartigen Erfolg. In der dortigen prachtvollen Kathedrale war »zu Ehren Gottes, unter Anrufung der heiligen Cäcilie« am Cäcilienfeste und folgenden Tagen eine Feier eingerichtet worden, bei welcher ein »*Puy de musique*«, d. i. Wettstreit von Komponisten[1]) am Tage nach dem Cäcilientag, dem 23. November, einen Hauptbestandteil bildete. Unter den Begründern dieser Veranstaltung finden wir Costeley (s. o.), der auch die Urkunde zeichnete, den Organist der Kathedrale in Evreux Jehan du Gue (desgl.), u. A.[2]). Zugelassen zum Wettbewerb waren Komponisten aller Länder; auch in dieser Sache hatte Le Roy seine Hand, er druckte und versandte die Einladungen zur Beteiligung:

»Sera faict .... imprimer pour les moins le nombre de deux cens attaches, affiches ou semonces chez Adrian Leroy, imprimeur du Roy, demeurant à Paris, affin que par icelles plusieurs musiciens soiènt invitez d'envoyer de leurs œuvres au d. Puy.«

Diese Einladungen wurden spätestens am 23. August versandt, der Einlauf sorgfältig registriert; eine aus Musikern des Chors von Evreux und Laien gebildete Jury entschied über die Bewertung. 1575 gab es sieben Preise: für die Motette eine silberne Orgel, für die zweitbeste eine silberne Harfe; für die beste fünfstimmige Chanson (»*tel dict quil plaira au facteur, hors texte scandaleux*«) eine silberne Laute, für die zweitbeste eine dgl. Lyra; für das beste vierstimmige Air ein silbernes Horn, die beste vierstimmige Chanson (»*legère facescieuse*«) eine silberne Flöte, endlich für das beste Sonnet (»*chrestien françois*«) ein »*triomphe de Sainte Cecile, enrichi d'or*«. Lasso machte also 1575 die Konkurrenz

1) Die ganze Veranstaltung ist den literarisch-musikalischen Puys, den Dichtergesellschaften, nachgebildet. Vgl. Suchier—Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur, Leipzig 1900, S. 188, 269 u. a. a. O.

2) Hiervon gibt ausführlich Nachricht ein Mss. im Archiv des Departement de l'Eure (Akten der Kathedrale von Evreux). Dasselbe wurde 1837 von Bonin und Chassaut veröffentlicht: »*Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de Madame Sainte Cécile, publié d'après un Mss. du 16. siècle*« (Evreux, 88 S.; ein Exemplar in der Nationalbibliothek in Paris). Auszüge aus dieser Publikation gaben Vidal, *les instruments à archet* II, 61ff und Schletterer, Monatshefte für Musikgeschichte 1890, S. 181ff. Leider fanden die Herausgeber die Preiskompositionen in Evreux nicht mehr vor.

mit und gewann mit seiner Motette »*Domine Jesu Christe qui cognoscis*« (s. Bd. V d. G. A. S. 91ff.) den ersten Preis, die Orgel. Die folgenden Preise fielen der Reihe nach an Raymond de la Cassaigne de Gascogne, *maître des enfans Notre Dame de Paris*; Jaques Salomon de Picardie, *chantre et valet de chambre du Roy*; Nicolas Millot, *l'un des mes de la chapelle de musique du Roi*; Eustache du Caurroy, desgl.; Jean Boette, *maître des enfans de chœur de Notre Dame d'Evreux*.

Ob sich unser Meister auch in den nächstfolgenden Jahren an dieser sympathischen Veranstaltung beteiligte, steht dahin; 1576 erhielten den ersten Preis Eustache du Caurroy, 1577 Michel Fabry, Sänger in der Kapelle der Katharine von Medici, 1578 Estienne Testart, *maître des enfans de chœur en la S. Chapelle à Paris*, 1581 Jaques Mauduit, der in Paris die Stelle eines *greffier aux requestes du palais* bekleidete. 1580 und 1582 wurde der erste Preis nicht vergeben, wenigstens fehlt der Name seines Trägers. 1583 aber kehrt Lassus' Name in den Akten wieder; abermals errang er sich den ersten Preis mit der Motette »*Cantantibus Organis*« (vgl. Bd. V S. 164ff.); dem Text nach zu schließen ist diese Komposition, ein Lob der heilgen Cäcilia, eigens für den Puy geschrieben. Die nächsten drei Preise dieses Jahres fielen an die Pariser Musiker Blondet und du Caurroy, sowie an Robert Goussu, Kapellmeister des Herzogs von Aumale.

Am 1. März 1576 waren die Arbeiten an den revidierten *Mélanges* so weit gediehen, daß Le Roy & Ballard die Zueignungsschrift ihrer neuen Ausgabe mit diesem Datum bezeichneten. Sie widmeten diese Sammlung »*des plus beaux ouvrages de l'excellent ouvrier Orlande que vous cognoissez*«, ein Werk der »*Musique desirée & bien reçue en tous lieux ou se trouveront compagnies dignes de l'ouir ou de la chanter*« dem »Großprior von Frankreich«, d. i. Henry d'Angoulême; in Anbetracht der stellenweise so zuchtlosen Texte ist auch diese Widmung ein kulturgeschichtliches Dokument.

Die französischen Dichter aber schienen unersättlich, Lasso's Ruhm in ihren Versen zu preisen. So findet sich hier, (neu gegenüber 1570c) ein Gedicht von Dorat:

IN ORLANDUM LASSVSIUM, PRAESTANTISSIMUM NVMERORUM MVSICORUM AUCTOREM.

Mvsa prius fuerat quae nulla carmina cantu
Mussaret tacitè, sic quasi muta foret:
Donec et est Musis cuj nomen ab arte canendis,
Ipsa dedit Musae Musica dulce loquj.
Non tamen vt sensus animj vox viva notaret,
Dum rudis ars solos dat sine mente sonos.

At nunc Orlandos doctis sic cantibus omnes
Humani affectus exprimit ingenij:
Eius vt in modulis non res per carmina tantum
Quaeque canj praesens sed videatur agj.
Io. Auratus Poeta Regius.

Und als nach zehn Jahren wieder eine neue Auflage der Sammlung notwendig geworden war, ließen sich Paul Melissus und J. Megnier (dieser in seinem ersten Sonett mit musikgeschichtlich interessanten Gedanken) vernehmen:

AD ORLANDVM LASSVM.

Qvantvs apud Macedum reges Milesius ille
Thimoteus melicae claruit arte lyrae;
Tantus apud Bavarum magnos illustria corda
Lasse duces clares dulcibus harmoniis.

Inde celebratas tva Fama volavit in aulas
Regibus exhilarans Caesaribusque animum
Non tamen hi solum placita mulcedine gaudent:
Transiit ad cives consonus iste canor.

Concentu vario mentes auresque fruuntur,
Quas rapit ad Messas melle referetus auvor.
Vis quanta artificiis, proceres apud ordinem et iussum
Auctor ubi in pretio est, est in honore melos.

De Eodem[1].

Brvta Orpheus, saxa Amphion, delphinas Arion
Traxit; at Orlandus post se terramque fretumque
Post se trasit item molem totius Olympi,
Quanto igitur maior, quantoque potentior unus
Orlandvs tribus his, Amphione, Arione & Orpheo!
Paulus Melissus Francus,
Comes Pal. & Eques civis Romanus.

Sonet.

Le bon pere Josquin de la Musique informe
Ebaucha le premier le dur et rude corps:
Le grau e doux Willært secondant ses efforts
C'et œuure commencé plus doctement reforme:

L'inuantif Cyprian, pour se rendre conforme
Au travail de ces deux qui seuls estoyent alors,
L'enrichit d'ornemens par ces noueaux accords,
Donnant à cette piece vne notable forme:

Orlande a ce labeur auec eux s'estant ioïnct
A poli puis apres l'ouvrage de tout poinct,
De sorte qu'apres luy, n'y faut plus la main mettre.

1) Übergegangen in Adam, *Vitae Germanorum ... literis clarorum*, Francoforti 1615, S. 382. Andere Lobgedichte vergl. Delmotte-Dehn a. a. O. S. 53; Declève, a. a. O. S. II ff.

Josquin aura la Palme ayant esté premier:
Willært le Myrte aura: Cyprian le Laurier:
Orlande emportera les trois comme le maistre.
I. Megnier.

Homere fut jadis d'vn Zoyle outragé:
Virgile eut vn Perron controlleur de sa vie:
Horace fut blasmé du medisant Menie:
Ovide fut atteint d'vn Ibys enrage.

Ainsi ce qui se void soubs la vertu rangé
D'excellent et plus rare, est subiect a l'Enuie,
Orlande qui repaist l'ame toute rauie
De ses divins accords, de ce Monstre est rongé:

Mais tant plus contre luy, venimeux, il s'efforce,
Plus son los et renom au monde prend de force,
Sans que ses vains abboys luy donnent du souci;

Non plus que le caquet et l'impudente audace
De Zoyle, Peron, Menie, Ibys efface
L'art d'Homere, Virgile, Horace, Ovide aussi.
I. Megnier.

In der Ausgabe, die Le Roy & Ballard 1581 von den *Octo cantica* veranstalteten, veröffentliche Dorat ein niedliches Anagramm Orlandus de Lassus = *Solus Laurea Donandus es* in dem nachfolgenden Gedicht:

Anagrammatismus, per Anadiplosin.

Qui norit artem, norit & nomen simul
(Orlande de Lassus) tuum:
Versis stupebit litteris tibi nominis
Tam consonans oraculum:
Quam consonantes rebus & cantus tui,
Res sunt & ipsae cantibus.
Apollinari namque SOLVS LAVREA
DONANDVS ES in Musicis,
Io. Auratus Poeta Regius.

Endlich singt noch Megnier 1584 in der Ausgabe der *Continvation de Mellange*:

Arion fit a soi le daufin venir rendre
Par l'effet non-forcé de ses chants enchanteurs:
Timothée touchant les accords rauisseurs
De sa lyre, émouuoit le grand Roy Alexandre:

Amphion ses beaux tons aux pierres fit entendre
Dont Thebes print son estre, et ses lois, et ses mœurs:
Orphée par le son de ses rares douceurs
Fit à sa volonté les enfers condescendre.

Mais ce qui de l'esprit d'vn seul Orlande part
Auec plus de pouuoir, de grace d'heur et d'art,
Tire, émeut, amollit, flechit par grand trophée,

Les daufins et les rois, les pierres, les enfers
Par ses chants, ses accords, ses tons, ses sons diuers,
Qu' Arion, Thimothée, Amphion, ni Orphée.
I. Megnier.

Und:

Si l'honneur, la science et louable renom
Honore, prise, éleue en immortelle gloire
Celuy qui par vertu, scauoir et bruit notoire
De grand, docte eccellent, s'est acquis le beau nom:

Le laurier, palme et myrte ores n'en veut sinon
Qu'a ton merite, Orlande, à ta Muse et memoire,
Dont la grandeur, la veine, et la bonté faict croire
Que de parfaict, scauant, prompt auras le surnom.

Si lon admire, vante, et haut-louë l'ouurage
De l'ancien, moderne, et de ce present âge
Le tien doux, graue, et beau, n'en sera point forclos;

Car ton Esprit, tont chant, et labeur agreable,
Diuin, mignard, exquis, fera d'vn cours durable
Cherir, ouyr, fleurir, ton art, ton air, ton los.
I. Megnier.

Keiner der alten Komponisten, berichtet Rolland (a. a. O. S. 232), ist so wie Lasso im 16. und 17. Jahrhundert in Frankreich geschätzt worden. Noch 1677 erschien in Paris eine Sammlung mit Motteten seiner Komposition.

Daß Lasso seinerseits auch in späteren Jahren mit Interesse verfolgte, was in Paris vorging, beweist uns seine Komposition von sieben *Quatrains des sieur de Pybrac* (veröffentlicht 1583). Nach Karls IX. Tode war die *académie de musique et de poésie* in unsichere Bahnen geraten; nun gewann ihr Pybrac, der mit dem König aus Polen zurückkehrte und die Stelle eines »*conseiller du Roy en son conseil privé et Président en sa cour de Parlament*« bekleidete, die Gunst Heinrichs III.; Pybrac wurde künftighin in der Akademie die maßgebende Persönlichkeit und setzte eine Reform bzw. Neugestaltung der ganzen Institution durch[1]); die Sitzungen fanden künftig nicht mehr in Baifs Behausung, sondern im Louvre statt, die Körperschaft selbst hieß danach nunmehr »*Académie du palais*.

* * *

Wer Lasso's französische Beziehungen übersieht, wie sie uns bislang entgegentraten, könnte wähnen, Frankreich sei damals friedlich und glücklich, nicht ein von politischen und religiösen Wirren zerrissenes, von Mord und Greuel erfülltes Land gewesen. Indes liegt in der Natur der

1) Frémy a. a. O. S. 83ff, S. 82 findet sich auch ein Porträt Pybracs.

Sache, daß eine Persönlichkeit von dem Ruf und der Bedeutung Lasso's höchstens durch Zufall von den allgemeinen Strömungen hätte unberührt bleiben können. Dieser Zufall waltete nicht; wir sehen Lasso's Kunst mit in die Bewegung hineingezogen und das auf eigentümliche Weise.

Kein Zweifel, daß den französischen Protestanten Orlando als eine spezifisch katholische Größe erscheinen mußte. Dies genierte sie zunächst wenig; von der musikalischen Meisterschaft unseres Künstlers ist auch im hugenottischen Lager stets mit der größten Bewunderung und Ehrerbietung die Rede. Aber daß auch dieser Komponist so oft in der Wahl seiner Texte strenggemeinten Gemütern Gelegenheit bot, Ärgernis zu nehmen, das erregte ihren Unwillen. Und so sehen wir aus den Kreisen der französischen Calvinisten Maßnahmen erwachsen, deren Tendenz darauf hinausgeht, von Lasso's einschlägigen Chansons die Musik zu retten, indem die bedenklichen Texte (ähnlich wie bei einem Teil der niederländischen *Souter Liedekens*) durch Unterlegung unschuldiger oder frommer Gedichte unter die Noten beseitigt wurden. Diese Tendenz entsprang gewiß zum Teil auch hier achtunggebietenden Motiven; zum Teil dürfte sie aber von dem Bestreben diktiert gewesen sein, dem Volke am Beispiel des damals in Frankreich berühmtesten und vom Hofe gefeiertsten Künstlers zu zeigen, wie sittenlos und korrumpiert man im katholischen Lager eben sei.

Als ein schüchterner Vorläufer dieser Bewegung offenbart sich die in Lyon[1]) erschienene Sammlung *La fleur de chanson*, 1. *livre à 4 parties* von 1574 (Nachtrag 7). Sie ist von einem Anonymus G. E. P. angelegt und seinem Freunde J. Duc »*seigneur de la V.*, *docteur tresexpert en la vieille & nouuelle medicine & Poëte fort excellent* von Paris am 1. Mai 1574 zugeeignet. In der Vorrede wird Lasso noch gänzlich uneingeschränktes Lob gezollt » . . . *des quelles en partie M. Orlande de Lassus*, *la perle des musiciens*, *en est père*: *& de l'autre M. Claude Goudimel l'emmiellent qui peut marcher hardiment le premier apres luy*. . .« Von Ärgernis und Textänderungen also schweigt dies Vorwort gänzlich; tatsächlich aber sind vier Texte ausgewechselt. Nämlich

Fleur de quinze ans heißt hier . . . . . *Tardif je suis*
Petite folle . . . . *Poure je suis*
Vray dieu, disoit une fillette . . . . . . *Las! quand viendra*
Je ne veux rien . . . . *Propos lascifs*

Indes ist das nur ein bescheidenes Vorspiel. Das Hauptgefecht wurde von la Rochelle, der befestigten Stadt der Hugenotten, aus in den beiden folgenden Jahren 1575 und 1576 eröffnet. Daselbst edierte J. Pasquier bei P. Haultin[2]) die beiden Teile (1575 *à quatre parties*,

1) In Lyon hatte Jannequin zuletzt gewirkt, aber auch Goudimel unter den Händen ruchloser Mörder sein Leben lassen müssen.

2) Vgl. Weckerlin, a. a. O. S. 10.

1576 *à cinq & huit parties*) der Sammlung *Mellange d'Orlando de Lassus, contenant plusieurs .... Desquelles la lettre profane à este changée en spirituelle ....* Der erste Teil ist von Pasquier der ... *vertueuse dame Catherine de Partenay dame de Rohan*, der zweite dem ... *vertueux seigneur Monseigneur de la Noue* zugeeignet. Auf den Titelblättern finden sich noch die beiden Sprüche: »*Parlez entre vous par Pseaumes, louanges & chansons spirituelles, chantans & resonnans au Seigneur* (Ephes. 5 verset 19)« und

»Chantez gayement
A Dieu notre force
Que tout hautement
Au Dieu d'Israel
Chant perpetuel
Chanter on s'efforce.«

Die Vorrede des ersten Teiles lautet:

MADAME, Apres m'estre retiré en ce lieu, pour me sauuer des miseres & calamitez de ce tems tres-difficile & dangereux, de peur que ne fusse trouué oysif & Jnutile en L'eglise de Dieu, Je me deliberay y faire profession de la Musique: offrant à mes freres l'usage du petit talent que le Seigneur m'auroit commis, pour le faire proffiter à mon possible. Et Pource qu'entre tous les Musiciens de nostre siecle Orlande de lassus semble (& à bon droit) deuoir tenir quelque bon lieu, pour l'excellence & admirable douceur de sa Musique: Voyant Jcelle neantmoins employée a des chansons si profanes, si sales, & impudiques, que les oreilles chastes & chrestiennes en ont horreur: J'ay pensé que ie ferois deuoir de Chrestien, si repurgeant ces tresgracieux & plaisans accords de tant de villenies & ordures dont ilz estoient tous souillez; Je les remettois sur leur vray & naturel suiect, (! ?) qui est de chanter la puissance, sagesse & bonté de Leternel. Ayant donc solicité aucuns de mes amis & emprunté d'eux quelques Cantiques de tel argument, au lieu de ces lasciuetez & vaines resueries, Je les ay accomodez a la musique: voire tellement que l'harmonie de la voix respond a laffection de la parolle, autant que faire se peut. Or Madame pource que entre plusieurs excellens dons, desquelz la diuine bonté vous à liberalement enrichie, vous estes ornée de ceste douce, & plaisante discipline & y prenez (comme ie scay) grande & singuliere delectation: Jay bien voulu & ay deu vos presenter ceste petite reformation, afin qu'estant recommandée de vostre excellence, elle induyse la Jeunesse de nostre Eglise a s'y exercer plus volontiers, & puisse aussy en general donner quelque refraischissement aux pauures ames chrestiennes comme alterées de tant d'afflictions dont nous sommes exercez de tous costez.

Madame Je prie Dieu augmenter de ses Graces vostre Excellence & grandeur, & Vous maintenir en toute propserité & santé. A la Rochelle Ce 20. octobre 1575.
De vostre excellence le treshumble & obeissant seruiteur Pasquier.

Und ähnlich heißt es (1. Januar 1576) in der Vorrede des zweiten Teils .... *mellanges d'Orlande de Lassus, avec la lettre changée et reformée en autre plus tolerable et recevable entre personnes vertueuses que celle qu'au paravant on y souloit chanter* .... Diese geänderten Gesänge aber sollten Herrn de la Nouë als Trost dienen in den Leiden des Bürgerkriegs, der Frankreich zerfleischt.

Für die Auswechslung der Texte kamen Pasquiers Helfershelfer überein, die ersten Worte des Originals tunlichst zu schonen, was die Sache noch drastischer macht. Ich registriere hier die Anfänge Pasquiers mit Nachweis der Originale, wie sie in der Gesamtausgabe angeordnet sind.

Teil I.

Las voulez vous que le fidèle chante	= I, 1
Si le long tems	= I, 3
A toi Seigneur sans cesse crie	= I, 4
Helas quel jour pourray je voir	= I, 22
En un chasteau ou est de Dieu	= I, 7
Grace divine qui la mort	= I, 16
Avec Dieu mon amour finira	= I, 17
Fleur de quinze ans, Dieu	= I, 20
Qui dort, le fault il demander	= I, 9
Quand mon mari s'en va dehors	= I, 11
Soyons joyeux sur la belle verdure	= I, 10
Ardent amour fit Dieu	= I, 12
A ce matin ce ferait chose sainte	= I, 13
O tems divers	= I, 35
En espoir vis	= I, 25
Du cors captif l' esprit	= I, 27
Trop endurer force la patience	= I, 37
Vray dieu disoit une filette	= I, 38
Le temps peut bien	= I, 40
Petite troupe	= I, 41
Fuyons le vice en tout lieu	= I, 42
Il estoit vne religieuse	= I, 39
Haste toy de me faire grâce	= I, 43
En un lieu	= I, 44
Mes pas semez et loin allez	= I, 46
Je ne veux rien	= I, 50
Vive mon Dieu	= I, 51
Le froit et chant	= I, 49
Ce faux Sathan	= I, 53
Faites labour le vigne	= I, 52
En moyant chanter	= I, 54
Monsieur l'abbé et monsieur son valet	= I, 8

Teil II.

Mon cœur se rend a toy Seigneur	= I, 60
Mon Dieu, y-at-il rien	= I, 62
Sur tous regrets	= I, 63
Rendz moy, Seigneur	= I, 61
Mon cœur s'en va	= I, 58
Noblesse gist au cœur du vertueux	= I, 57
De tout mon cœur	= I, 65
Susanne un iour	= I, 64
J'endure un tourment	= I, 66
Vous qui viviez	= I, 67
J'attens le temps	= I, 68
{ Viens tost, Seigneur	= I, 74
{ Si tu le veux	= Reponse zu I, 74
Toutes les nuits que le chrétien	= I, 89
Las! me fault il	= I, 75
Un triste cœur troublè de fantasie	= I, 76
Ardant amour	= I, 77
Je ne veux plus	= I, 78
{ Au feu, au feu	= I, 79
{ A l'eau, a leau	= Réponse zu I, 79
Au tems jadis	= I, 80
Elle viendra des bons	= I, 81
Est il possible	= I, 83
Le Rossignol oyselet	= I, 82
Le departir	= I, 85
Si les mechants ont sur nous	= I, 87
{ Comme la tourterelle	= I, 86
{ D'eternelle liesse chrestien	= Réponse zu I, 86
La foy en Christ est toujours perdurable	= I, 59
Le souvenir de ma vie passée	= I, 88
Chanter je veux	= I, 69
Mais à quel propos	= Reponse zu I, 66
Que gaignez vous chrétiens	= IV, 4
Dedans l'enfer	= I, 90
{ Parens sans amis	= II, 8
{ Femme qui demande	= Réponse zu II, 8
Pour cœurir en poste	= II, 13
{ Pour mettre comme un homme	= 2. partie zu II, 13
{ Pour desbaucher	= 3. partie zu II, 13
{ Pour faire plus tost	= 4. partie zu II, 13
La France sous une extreme rigueur	= I, 91

Damit nicht genug, war Pasquier mit seiner Edition einem Gesinnungsgenossen, der seit länger ähnliche Absichten hegte, zuvorgekommen, hatte denselben aber auch veranlaßt, seinen der traurigen Zeitläufte halber

verschobenen Plan nunmehr zur Ausführung zu bringen. Dies ist die Vorgeschichte des bereits bekannten *Thresor de musique d'Orlande de Lassvs* von 1576 (Eitner 1576[a]). Veranstalter desselben ist ein Anonymus, der auch andere Werke Lasso's edierte, S. G. S.[1]); der Drucker, wie sich weiter aus einem Vergleich des Werkes mit Goudimels 150 Psalmen[2]) unzweifelhaft ergibt, Pierre de Saint-André, vielleicht ein Verwandter des 1562 in der Schlacht von Dreux getöteten Hugenottenführers; der Druckort ist mutmaßlich Lyon.

Der Herausgeber widmete seine Sammlung dem »*gentilhomme François*« Philippe de Pas mit folgenden Worten:

»Monsieur, il y a long temps que ie vous ay ouy desirer ce que ie vous presente maintenant: assauoir les chansons d'Orlande de Lassus, tellement changees qu'on les peust chanter de la voix et sur les Instrumens sans souiller les langues ni offenser les oreilles Chrestiennes. Et pource que vous m'exhortastes d'y mettre la main, ie prins vostre desir comme pour commandement et selon que la fantasie me prenoit, ie changeay en quelques vnes ce qui me sembloit deuoir estre osté. Depuis ceste entreprise demeura comme ensevelie à cause des terribles changemens que nous avons vues. Et comme ie pensois laisser là tout, vn de mes Amis m'envoia ceste musique d'Orlande accommodee à vne lettre spirituelle: ce qu'aiant veu, ie reprins courage pour agencer ce que i'eu auois commencé: en telle sorte neansmoins que ce qui m'en a esté enuioé par cest Ami auec les liures qui ont esté imprimez en Angleterre m'a releué de peine en diuers endroits. L'orde que j'ai tenu a este tel. La lettre accommodée à la Musique d'Orlande imprimee a Paris et a Louvain estoit sotte, lascive et profane presque en toutes les chansons. En ostant quelques mots ou plusieurs et les accommodant (an moins mal qu'il m'a este possible) à la Musique, i'ai rendu ces chansons honnestes & Chrestiennes pour la plupart. Quelques vnes sont restees plus gayes (peut estre) qu'aucuns ne desireroient: mais ie pense qu'il n'y aura rien qui puisse offenser les gens de bien. Je ne doute point que plusieurs ne se plaignent que la Musique aura perdu sa grace, d'autant que Orlande l'avoit appropriee à la lettre, en quoi il est excellent (comme en tout ce qui est de ceste science liberale) pardessus tous les musiciens de nostre temps; mais ie m'asseure que ceste plainte ne partira iamais que de la bouche de ceux dont le cœur est souillé de ce puantises & lasciuetez, que beaucoup de poetes François ont semees pour infecter

1) Vielleicht Guillaume de Saluste, Seigneur de Bartas. S. G. S. veröffentlichte auch 1577 zwei Bücher *Meslange de Pseavmes . . . a trois parties, recuillies de la musique d'Orlande de Lassus* (Staatsbibl. München). Das erste Buch enthält von Lasso den vierteiligen Psalm *Laetatus sum*, das zweite die zweiteiligen *Beati omnes* und *Domine non est exaltatum*. Auch hier kommt S. G. S. in der Vorrede des ersten Buches auf die schlimmen Chansons zu sprechen. Gewisse Musiker profanieren die Kunst »en cerchant vne musique accomodee à je ne sai quelle lettre fade & meschante, ne considerans pas, que la musique lasciue & les chansons dissolues rendent les moeurs . . . desordonnees . . ., leur ai je fait cest honneur de couvrir leur honte en plusieurs de leur chansons, ausquelles j'ai accomodé vne lettre spirituelle, bannissant celles qui pour leur lascivivité sont insupportables. Et pour commencement, apres avoir publié quelques chansons d'Orlande . . . (28. November 1576).

2) In Mus. pr. 8° 42 der Münchener Staatsbibliothek finden sich beide Werke schon im 16. Jahrhundert zu einem Band vereinigt.

le monde. Or ie pren plaisir à desplaire à telles gens: & si ces liures les faschent (comme i'en suis bien content) qu'ils acheuent de se corrompre du tout pour leur vilaine musique. Il seroit bien à desirer qu'Orlande emploiast ces graces, dont d'Esprit l'a orné par dessus tous, à reconoistre & magnifier celui de qui il les tient, comme il l'a fait en quelques (! !) Motets & Pseaumes Latins: & ie desire grandement ques ces chansons lui en puissent donner la volonté: à fin que nous aions vne chasté Musique Françoise. Ce pendant, iouissez de ceste ci, qui pourra estre mieux changee par quelques autres ci apres: car il s'en faut beaucoup que i'aie rendu l'œuure accompli comme i'eusse bien voulu. Au reste, si l'on estime ce temps plein de troubles, n'estre encor du tout propre pour mettre ceci en lumière & quil faudroit plustost pleurer que chanter: ie respondrai qu'il n'est point defendu aux gens de bien de s'esiouir en Dieu auec honneste moderation, pour adoucir aucunement leurs ennuis, comme de ma part i'ai trouué en la Musique, d'Orlande specialement, des remedes souuerains contre diuerses blessures de l'ame. D'entrer ici es louanges de la Musique & d'Orlande aussi ce seroit mal à propos et me pourroit on bien mettre au deuant ce qu'Antalcidas respondit à quelqu'vn qui vouloit louanger Hercules: Et qui est-ce (dit il) qui le blasme? Qui est celui aussi, tant rude & barbare soit-il, qui n'ait l'ame picquee & comme tiree doucement du corps par les accords melodieux d'vne si belle Musique que celle d'Orlande? A l'espreuue en orra si ie di vrai ou non. Pourtant, Monsieur vous receurez de bon œil ce present: & s'il vous consente il me chant bien peu du iugement qu'en feront les enuieux. Et si les gens modestes & vertueux m'en sauent gré, i'en serai bien aise: car ie n'aurai du tout perdu mon temps en desirant leur complaire.

Einen Nachweis der hier geänderten Texte hat bereits J. J. Maier erbracht und Eitner für sein Verzeichnis zur Verfügung gestellt (s. 1576[a]); übersehen ist dabei nur, daß *Sus je vous prie* eine Übertragung von *Orsus fille* darstellt.

Diese Ausgabe hatte derartigen Erfolg, daß nach einigen Jahren (1582) eine zweite Auflage veranstaltet werden konnte, welche S. G. S. mit neuen Übertragungen bereicherte, nachdem der Drucker (wie sich aus dessen Schlußbemerkungen in 1576[a] ergibt)[1]) ohnehin die erste Ausgabe nicht im gewünschten Umfang hatte herstellen können. Der Träger der Dedikation ist wiederum Philippe de Pas; S. G. S. wendet sich an ihn, wie folgt:

»Monsieur, il y a six ans passés, que, satisfaisant à vostre desir, ie changeay la lettre de quelques chansons d'Orlande de Lassus, pour pouuoir estre chantees de la voix et sur les instruments, sans souiller le langues ny offenser les oreilles Chrestiennes (s. o.). Il est aduenu, que le recueil qui en fut mis en lumiere puis apres a esté mieux receu que ie n'osois esperer: tellement que l'Imprimeur estant sur le poinct de mettre la main à ceste seconde edition, ie me suis enhardi de l'enrichir d'une cinquantaine de chansons du mesme Auteur, esquelles depuis quelques mois i'ay changé, ce qui me sembloit n'estre supportable«, und fährt dann genau wie in der ersten Ausgabe fort: »L'ordre que j'ai tenu usw.« (bis zum Schluß).

1) *L'Imprimeur aux musiciens. Je pensois bien (Messieurs) vous fournir toutes les chansons d'Orlande à cinq & six parties, comme celles à quatre: mais voiant les livres assex gros & pour vn notable empectement survenu, je me suis contenté de vous donner ceste centaine* usw.

An uns noch nicht bekannten Unterschiebungen[1]) finden sich hier:

Fuoyons les vices . . . . = I, 42
Quitte le monde . . . . = I, 47
{Bon cœur amis . . . . = II, 11
{Laissez moi la troupe = Réponse zu II, 11
Cherchons ailleurs soulas . . . = II, 6
De plusieurs vices . . . . . . = II, 15
Dieu nous doint . . . . = II, 14
Dv monde vain . . . . = I, 70
Il n'y a que douleur . . . . . = I, 72
Le monde va tout a rebours. . = II, 12
{Mes vains desirs . . . . = I, 71
{Et le prenant tous seulet = Réponse zu I, 71
{Ores que tu sois dispos . . . . = II, 5
{Ny le vin vieil . . = Réponse zu II, 5
Pourquoy font bruit. . . . . . . = I, 75
{Puisqu'en mon mal . . . . . . = I, 74
{Tu le veux bien . = Réponse zu I, 74
Que devenez vous, o troupe . . = I, 73
Que malheureuse est . . . . . = II, 1
Qu'est que dieu donne . . . . = II, 10
Qui de peché . . . . = I, 90
{Seigneur donne moy paix . . . = II, 16
{Que doy je faire . = Réponse zu II, 16
{O Dieu mon vers . . . . = II, 2
{Ta sagesse . . . . = Réponse zu II, 2
{Un bien petit . . . . = II, 4
{Quand vous taches = Réponse zu II, 4

Das Unternehmen beider Bearbeiter, Pasquier's wie des S. G. S., entsprach zweifellos nicht nur den allgemeinen läuternden Tendenzen des Protestantismus, sondern im besonderen den Anschauungen Calvins von Zucht und Sitte. Das Genfer Konsistorium bestrafte das Absingen von Liedern, wie die beanstandeten, mit dreitägiger Einsperrung[2]).

Unter sich sind die beiden Bearbeitungen insofern verschieden, als Pasquier und Konsorten alles purifizierten, was ihnen unter die Hände kam, und in ihrem Fanatismus sogar Stücke, wie *Quant mon mari* u. s. f. verändern zu müssen glaubten. Nur *Monsieur l'abbé* ließen sie offenbar in tendenziöser Absicht stehen. Ein Vergleich der neuen Texte mit dem Original erregt in beiden Fällen widerwärtige Gefühle durch die gedankenlose Schablone und dichterische Impotenz der Bearbeiter, die Plünderung von Psalmen und andern ehrwürdigen Texten, mit denen sie dem eigenen Unvermögen nachzuhelfen gedachten[3]). Bei Pasquier ist einzig das unterschobene Gedicht »*La France*« von einigem zeitgeschichtlichen Interesse[4]). Hingegen verfuhr S. G. S., trotzdem er sich über Lassos Tätigkeit sonst schlecht unterrichtet zeigt, wenigstens insofern mit mehr künstlerischem Gefühl, als er passieren ließ, was er einiger-

1) Ein alphabetisches Verzeichnis der sämtlichen unterschobenen Texte, soweit sie hier in Betracht kommen, bringt Bd. XVI.

2) Kampschulte, Johann Calvin, seine Kirche und sein Staat in Genf. Leipzig 1869, S. 452; auch S. 444 ff. Über Calvin's Ästhetik vgl. Expert, a. a. O. Bd. VI, Vorrede.

3) So aus Marot's Psalmenübertragung *Pourquoy font bruit* (29), *De tout mon cœur* (47), *D'ou vient cela* (50), *Donne secour* (55).

4) La France sous une extreme rigueur
Et de tristesse abbatue
Mouroit en toute langueur.
Toutefois d'un Francois
Elle attendoit assistence
Mais l'iniure;
Par trop dure
Retardoit son delivrance usw.

maßen glaubte verantworten zu können; sein ganzer Maßstab ist weniger kleinlich. Der Drucker (s. o.) bemerkt darüber: »*Et si en plusieurs la lettre est demeuree telle qu'elle est es liures de Paris, cela est procéde de la volonté du correcteur, qui ne s'est voulu ingerer de regencer ce qui est passable*«. Im Gegensatz zu Pasquier ließ es sich S. G. S. angelegen sein, die Originalanfänge möglichst wenig anklingen zu lassen, wie auch der Drucker geflissentlich vermied, einen Index der Originale beizugeben, beide aus dem Grunde »*qu'on ne se souvienne jamais plus de ceste lettre lascive*«. Äußerlich hat S. G. S. auch die Texte weniger ruiniert, da er sich nach der Anfangszeile oft bemüht zeigt, seinen Zweck mit Änderung nur weniger Worte zu erreichen.

Der Grundirrtum, in welchem alle Textverbesserer orlandischer Kompositionen befangen sind, und der uns nötigt, gegen sie Stellung zu nehmen, ist ein ästhetischer. S. G. S. hat selbst gefühlt und ausgesprochen daß »*Orlande* avoit appropriée (*la musique*) à la lettre, en quoi il est eccellent *pardessus tous les musiciens de nostre temps*«. Wenn er aber dann fortfährt, daß sich wohl nur unreine Geister über die Zerstörung dieses Verhältnisses zwischen Musik und Poesie beklagen würden, so ist das eine irreführende Redensart; hier steckt vielmehr der Kern der ganzen Frage. Lasso hatte nun einmal, gleichviel ob löblicher oder tadelnswerter Weise, diese Texte gewählt und sie mit Anwendung all seiner vielseitigen Kunst vertont; er war auf tausend Einzelheiten tonmalerisch und die Stimmung festlegend eingegangen, hatte mit psychologischem Scharfblick, gleichviel ob in säuberlicher oder unreiner Sphäre zwischen den Zeilen des Gedichtes gelesen. Und nun greifen die ungeschickten, rohen Hände der Bearbeiter mit derben Griffen in die künstlerisch feingeschliffenen Organismen, reißen aus, zerbrechen und stellen schließlich eine lächerlich aufgeputzte, innerlich unwahre Erscheinung, eine Puppe hin, wo ehedem ein — gleichviel ob sympathisches oder nicht sympathisches — jedenfalls innerlich wahrhaftiges, lebendiges Wesen gestanden hat. Hunderte von Beispielen ließen sich als Beweis anführen, wie sich die Bearbeiter im einzelnen wie im ganzen an Orlando's künstlerischer Absicht versündigten und wie ihr Unternehmen nichts anderes darstellt als ein ästhetisches Unding, einen Unfug, der die wahren Bedingungen künstlerischen Schaffens gänzlich verkennt. Und es sind nicht etwa moderne Anschauungen, die wir da ins 16. Jahrhundert hineintragen, die Worte des S. G. S. wie die Statuten der Pariser Akademie beweisen vielmehr, daß die damalige französische Generation ebenso gut wie italienische und deutsche Zeitgenossen auf die Fragen des musikalischen Ausdrucks zu achten in der Lage war[1]).

---

1) Siehe auch Rolland a. a. O. S. 235.

Unser Urteil kann die höchst eigenartige und charakteristische Tatsache nicht beirren, daß diese Änderungen keineswegs auf Frankreich beschränkt sind[1]), ja daß im gleichen Jahre, da S. G. S.' zweite Auflage erschien, Lasso selbst seine Einwilligung zur Herstellung einer geschlossenen Sammlung von überwiegend analoger Tendenz erteilte. Es handelt sich um die „Etliche außerlesene kurtze gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4 Stimen, so zuvor in Frantzösischer Sprach außgangen" welche „mit des Herrn Authoris bewilligung" Lasso's Schüler Johann Pühler aus Schwandorf, damals Schulmeister zu Regensburg, »mit Teutschen Texten in Druck gegeben« hat (Eitner 1582f). Pühler widmete am 1. Juli 1582 dem Kanzler des Hochstifts Regensburg Octavian Schrenck von Notzing seine Arbeit. Gänzlich hat er sich darin des Weltlichen nicht begeben; immerhin aber verschweigt er in der Zueignungsschrift die wesentliche Seite seiner Tätigkeit völlig und spricht nur von der Beseitigung der französischen Sprache, in der viele Musikverehrer nicht erfahren seien, wie wenn es sich hierbei um eine einfache Übersetzung ins Deutsche handelte, was nicht der Fall ist. Wenn hier Lasso wirklich seine Zustimmung gab, daß aus *Monsieur l'abbé* Ich ruff zu dir, o trewer Gott (No. 1) u. s. f. gemacht wurde[2]), so erkennen wir daraus wieder die durch das Alter und die Sphäre der Gegenreformation hervorgerufene veränderte Geistesrichtung des Meisters; ästhetisch aber bedeutet Lasso's Zustimmung samt der später von seinen Söhnen auf diesem Gebiet geübten Tätigkeit (vgl. Bd. III, S. Vff.) eine ebenso gröbliche Irrung, wie sie in den einschlägigen französischen Arbeiten vorliegt.

Noch ein weiteres hugenottisches Unternehmen bewegt sich in ähnlicher Richtung; es trat jedoch, obwohl laut Vorwort Ende der achtziger Jahre begonnen, erst nach Lasso's Tod zutage. Das sind die »*Cinquante pseaumes de David avec la musique à cinq partiees d'Orlande de Lassus*«, welche 1597 in Heidelberg bei Jerosme Commelin erschienen. (Eitner 1597a u. S. CXXXVII; Delmotte-Dehn S. 93). Diese Psalmenmusik ist, wie schon Dehn bemerkte, überallher aus Lasso's Kompositionen entlehnt[3]). Ein Unterschied gegenüber den anderen Bearbeitungen besteht

1) Vgl. G. A. Bd. III, S. VII (Abänderung von *Veux tu ton mal* in *Alleluja vox* durch Lechner 1579) Bd. V, S. VI (desgl. von *Alma Venus* in *Christe Patris* durch Montanus 1568) u. a. m.

2) Den Nachweis der übrigen Unterschiebungen vgl. das obenerwähnte Verzeichnis in Bd. XVI. *Un jeune moine* teilt Schneider (das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung, Leipzig 1864, II, 363) in der Übertragung »Wohlauff gut Gsellen« als »Prachtstück« eines deutschen Trinkliedes mit. Ebenda *Si vous n'estes* (Mancher fragt mich).

3) Nachweis der Chansons vgl. die Revisionsberichte und Bd. XVI, alphabetisches Verzeichnis, der G. A.

hier allerdings in dem ursprünglichen und hauptsächlichen Zwecke, neue Musik zu den Psalmen, bezw. den französischen Psalmenübertragungen von Marot und Beza zu beschaffen; auf die Entfernung der weltlichen bezw. lockeren Texte ist es nur nebenbei abgesehen[1]. In Frankreich scheint übrigens das für Lasso erfundene Verfahren dann in Zukunft lange allgemein im Schwung geblieben zu sein; so besitzt die Bibl. Mazarine drei Werke von 1656, 1658 u. 1662, »*Livres d'airs de devotion à deux parties, ou conversion de quelques-vns des plus beaux de ce temps en Airs Spirituels*«, welche der »*reverend père François Berthold, religieux cordelier*« bei Ballard in Paris herausgab.

II.

Seit mit dem Ende des 12. Jahrhunderts der französische Adel sein Interesse von der volksmäßigen Poesie weg und fast ausschließlich der Kunstdichtung zugewandt hatte, führten Volkslied und volkstümliche Dichtung, soweit dies nach den vorhandenen Zeugnissen beurteilt werden kann, ein bescheidenes Dasein[2]. Dieser Periode folgt dann im 15. und 16. Jahrhundert eine Zeit verheißungsvollen Aufblühens; ja das Volkslied greift hinüber in die Kunstdichtung; es erringt sich nicht nur seinen Platz neben der Kunst der gebildeten Kreise, Anhänger der rhetorischen Schule lassen ihre Allegorien und ihre Nachahmung der Römer beiseite und lauschen den ihnen entfremdeten Klängen. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wird dann freilich die Kluft zwischen Volks- und Kunstdichtung in voller Breite wieder aufgerissen; zunächst, indem sich die letztere in der Zeit der Vorrenaissance mehr zur Hofdichtung wandelt. Dann durch die Dichter der »*Plejade*«, obzwar Ronsard, das Haupt dieser Schule, sich volkstümliche Züge bewahrte[3]. Du Bellay zieht im *Second livre de la défense et illustration de la langue française* (Kap. IV) gegen die ungelehrten »*épiceries*« der heimischen Dichtung zu Felde; und in dieser Richtung bewegt sich die Entwicklung weiter und zeitigt als Frucht das »klassische« 17. Jahrhundert.

Die französischen Dichtungen, die Lasso in den fünfziger und sechziger Jahren zur Hand nahm, gehören vielfach noch zu den Erscheinungen jener Epoche, wo von Volks- und von volkstümlichen Elementen berührte Dichtung reichlicher neben und in der Kunstpoesie blühten. Wie wir bei den italienischen Texten bereits sahen, folgt Orlando dann auch auf

---

1) Vgl. über dies Werk auch Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, Leipzig 1852. II, 54 ff., der über die prinzipielle Seite der Sache bereits durchaus objektiv urteilt. [Gesamtausgabe Sweelinck's Bd. III S. IV. (Red.)]

2) Bartsch, K., Alte französische Volkslieder. Übersetzt und eingeleitet. Heidelberg 1882, S. V.

3) Scheffler, W., Die französische Volksdichtung und Sage, Leipzig 1884, I, 15.

diesem Felde dem sich verändernden literarischen Geschmack. Die volksmäßigen Elemente reizen ihn später nicht mehr so stark; in den siebenziger Jahren bevorzugt er neben Marot Dichtungen der *Plejade*, in den achtzigern komponiert er Pybracs *Quatrains* und zeigt sich damit von moralisierenden Tendenzen auch auf diesem Gebiete erfaßt (vgl. G. A. Bd. VI, S. XIII ff.). Das Verhältnis zu Pybrac bildet etwa ein Seitenstück zur Pflege Fiamma'scher Kunst durch Lasso auf dem Gebiete der italienischen Literatur. Lüderliche Texte hat der Meister in diesen achtziger Jahren nur mehr ganz vereinzelt komponiert.

Von Orlando's älteren Vorlagen hingegen haben aus Volks- und Kunstdichtung viele gemeinsam die Vorliebe für bedenkliche Dinge, sie verstoßen nach der Anschauung eines Teiles der Zeitgenossen, wie wir im vorigen Abschnitt sahen, und nach unseren heutigen Begriffen gegen die guten Sitten. Wer indes über der Sache steht, wird ihnen und Lasso's analogen Leistungen in seinen Briefen wohl gerecht zu werden vermögen. Solcherlei bildet nun einmal, wie ein Blick in die ältere französische und italienische, spanische und deutsche Literatur erweist, für den Humor früherer Tage den nächstliegenden Stoff. Diese Lieder, sagt auch Bartsch[1]) von den einschlägigen französischen Volksliedern, schildern das Leben nicht idealisiert, sondern wie es ist: oft mit derbem Realismus, der menschlichen Schwächen nicht schonend. Neben den Stücken von solcher Art läßt sich freilich eine zweite Kategorie kennzeichnen, in welcher der Dichter von der urwüchsigen Naivetät und amüsanten Frechheit hinweg den Schritt zu verletzender Lüderlichkeit macht, in Gebilden, die (wie I, 7 oder I, 44) gewiß auch als Dokumente der Korruption in der französischen Gesellschaft des 16. Jahrhundert zu gelten haben.

Lasso hatte wahrscheinlich die poetischen Werke des namhaftesten damaligen Kunstdichters, Clemens Marot's, in eigenem Besitz. Diesen liebt er ganz besonders und hat von keinem anderen französischen Poeten nur annähernd soviel komponiert. Der nachweislich älteste Text, den Lasso vertonte, stammt von Alain Chartier († um 1430, I, 55). Von den Poeten der Vorrenaissance[2]) sind neben Marot Villon (III, 8)[3]) und Octavien de Saint-Gelais (I, 44), Mellin de Saint-Gelais (s. u.) und Jean Bouchet (I, 90) vertreten. Zweifellos besaß Orlando auch die eine oder andere der damaligen Anthologieen der »*fleurs*«, »*recueils*« u. s. f., jener Sammlungen, welche uns vortrefflich über den Stand der

1) A. a. O. XXIV.

2) Junker, Grundriß der Geschichte der französischen Literatur, Münster 1898, S. 194 ff.

3) Becker, G., *Aperçu sur la chanson française*, Genève 1876, S. 21 schreibt wenigstens diese Nummer Villon zu. In der mir zugänglichen Ausgabe von Villons Werken fehlt dieselbe.

damaligen Lyrik orientieren, aber leider fast niemals die Verfasser der Gedichte nennen.

Solche Gedichtbüchlein sind[1]:

1535 *SEnsuyent plusieurs belles Chansons nouvelles auec plusieurs aultres retirees des anciennes impressions* . . . (Paris.) — Bibliothek Wolfenbüttel.

1537 *Belles chansons et fort joyeuses* (Paris)[2].

1538 *Les chansons nouuellement assemblees oultre les anciennes Impressions.* Bibliothek Stuttgart.

1542 *La fleur de poesie françoyse, recueils joxeulx contenant plusieurs huictains dixains, quatrains, chansons et oultres dictes de diuerses matieres mis en notte musicalle par plusieurs autheurs et reduictes en ce petit liure* (Paris). War im Besitz von Moritz Haupt. A. a. O. S. 173.

1543 Dasselbe. Nationalbibliothek Paris.

1543 *Sensuyt plusieurs belles chansons nouuelles et fort joyeuses. Auecques plusieurs aultres retirees des anciennes impressions* etc. Nationalbibliothek Paris.

1543 *Recueil de vray poesie française.* (Paris.) Staatsbibliothek München.

1553 *Chansons nouvelles composees sur les plaisans chans qu'on chante à present.* (Lyon.) Bibliothek Wolfenbüttel.

1553 *La Fleur de dame.* (Paris.) Staatsbibliothek München.

1557 *Le Recueil de toutes sortes de chans nouuelles, tant musicalles que rustiques* etc. (Paris.) Stadtbibliothek Frankfurt a. M. Mit drei Anhängen: *Le second et tiers livre dv Recueil de toutes belles Chansons nouvelles.* Paris 1559. — *Le quatriesme livre de plvsievrs belles chansons nouvelles,* Paris 1559. — *La Svitte dv quatriesme livre des Chansons.* Paris 1560.

1557 *Recueil de plusieurs chansons divise en trois parties* etc. (Lyon.) Hofbibliothek Wien, Stadtbibliothek Frankfurt a. M. (vgl. G. Paris a. a. O. S. VII).

s. a. *Eslite de chansons plus belles.* (Paris.) G. Paris a. a. O. S. VIII.

1567 *Recveil de plvsieurs chansons tant mvsicales qve rurales.* (Lyon.) Kgl. Bibliothek Berlin.

1571 *Le Recveil de plvsieurs chansons nouvelles.* (Lyon.) Staatsbibliothek.

1576 *Recueil des plus belles chansons.* (Lyon.) Staatsbibliothek München.

1579 *Sommaire de tous les recueils de chansons.* (Lyon.) Nationalbibliothek Paris.

Dasselbe Paris **1581** kgl. Bibliothek Stuttgart.

1579 *Ample Recueil des chansons.* (Lyon.) Nationalbibliothek Paris.

1580 *Le plaisant jardin des belles chansons choisies entre les plus nouvelles qu'on chante à présent, non veues par cy devant.* (Lyon.) Nationalbibliothek Paris.

---

1) Ein Verzeichnis findet sich in Tobler's Ausgabe von »Französische Volkslieder, zusammengestellt von Moritz Haupt und aus seinem Nachlaß herausgegeben«. Leipzig, Hirzel 1877, S. 172 ff. Ich trage nach, was mir bei meinen Studien in die Hand gekommen ist. Leider konnte ich den hier gleichfalls einschlägigen *Jardin de Plaisance et fleur de Rhétorique* von 1499 (Junker a. a. O. S. 196) nicht einsehen.

2) Erwähnt im Briefwechsel zwischen Ferdinand Wolf und Moritz Haupt. Vgl. Gaston Paris, *Chansons du XV siècle,* Paris 1875, S. VII, Anm.

Haupt und G. Paris, Bartsch und Tobler nennen die ihnen bekannten Lieder aus den obigen Vorlagen schlankweg Volkslieder. Es ist hier nicht der Ort, in den wissenschaftlichen Streit über das Volkslied einzutreten; aber notwendig ist, zu wissen, daß diese Bezeichnung nur als zutreffend gelten kann, wenn damit gesagt sein soll, es seien Lieder, welche das Volk sang. Daß auch in diesem Falle wiederum viele Lieder nicht dem Volke und seinen Sängern entstammen, ist unschwer nachweislich; einmal stehen unter ihnen zahlreiche, die den Einfluß Marot's durch ihren epigrammatischen oder satirischen Ton verraten. Dann kehren Gedichte Marot's selbst (*Secoure moy*; *D'amour me va*), solche von Saint-Gelais' (*Puisque vivre en servitude*) u. s. f. ohne Angabe des Autors in den Anthologieen wieder (so in 1543 *S'ensuyt plusieurs belles Chansons*; 1579 *Ample Recueil* u. s. f.)

In diesen Sammlungen sind viele (s. u.) der von Lasso komponierten Texte enthalten, leider mehrfach in Ausgaben, welche später erschienen, als der uns bekannte Erstdruck der betreffenden Komposition. Hieraus ergibt sich von selbst der Schluß, daß wir von den früheren Gedichtsammlungen manches noch nicht kennen oder nicht mehr besitzen. Die größte Anzahl Gedichte findet sich in der *Fleur de Dame* 1553 (*Au feu*; *Avec vous*; *Du corps absent*; *En espoir*; *Est il possible*; *J'attens le temps*; *Las me fault il*. *Le departir*; *Le rossignol*; *Puisque fortune*; *Que gaignes vous*; *Ton feu s'esteint*; *Un menagier*; *Veux tu ton mal*); viele hiervon stehen aber bereits in der *Fleur de Poesie francoise* von (1542 bezw.) 1543 oder kehren in späteren Sammlungen wieder. Welchen Druck Lasso also gerade im einzelnen Falle benutzt hat, läßt sich deshalb nicht mit Sicherheit sagen; es muß uns genügen, überhaupt literarische Quellen zu kennen, in denen sich seine Texte vorfinden.

Übrigens kamen Orlando neue Dichtungen auch von anderswo zu; nämlich aus der musikalischen Praxis. Der Redakteur der *Fleur de poesie francoise* hatte aus Musikdrucken geschöpft, auch unserem Künstler wurden die neuen Chansonhefte, wie die Madrigalbücher, zu den Vermittlern neuer Gedichte. Die Zahl der Dichtungen, welche er komponierte, obwohl sie bereits von namhaften Meistern komponiert waren, ist sehr ansehnlich. Die Zeitgenossen konnten und wir können in diesen Fällen seine Eigenart besonders gut erkennen; er selbst verfuhr bei der Wahl solcher Texte wohl ganz naiv und folgte dem allgemeinen Brauch. Von den in frühester Zeit bei Binchois, Dufay und dessen Kunstgenossen, in den Trienter Codices[1]), dann in Petrucci's *Odhecaton* (1501)[2]) erscheinenden Gedichten kommt hierbei noch keines in Betracht; weniger auch, soviel ich sehe, jene in Scoto's und Gardano's *Canzoni francesi*. Zahl-

1) Vgl. die einschlägigen Neudrucke von Riemann, Stainer, Koller u. a.
2) Inhaltsangabe vgl. Monatshefte für Musikgeschichte V, 50ff.

reiche Beispiele hingegen finden sich in Attaignant's und Susato's Sammlungen; ich notiere deren einige[1]):

	A ce matin	komponiert von	Certon (Attaignant 1541).
	» » »	»	» Delafont (Attaignant 1547).
	Au feu	»	» Maillard (Attaignant 1542).
	Avecque vous	»	» d'Huyllier (Attaignant 1542).
	» »	»	» Payen (Attaignant 1544).
[Marot,	*D'amour me vient* (= *va*)	»	» Manchicourt (Susato s. a.)].
	Dessus le marche d'Arras	»	» Willaert (Attaignant 1529).
	» » » »	»	» ? (Attaignant Tabulatur 1530).
	De vous servir	»	» ? (Attaignant 1533).
	Du corps absent . . .	»	» Certon (Attaignant 1541 u. 1542).
[Marot,	*Du font de ma pensée*.	»	» Manchicourt (Susato s. a.)]
[Marot,	*Elle s'en va de moy*. .	»	» ? (Attaignant Tabulatur 1530 u. von Claudin, Attaignant 1529)].
	En espoir vis.	»	» Le Cocq (Susato 1544).
	» » »	»	» Maillard (Attaignant 1542).
[Marot,	*En m'oyant chanter*. .	»	» ? (Susato 1549)].
	Est il possible	»	» Morel (Attaignant 1540).
	Est il possible	»	» Jannequin (Attaignant 1549).
[Marot,	*Fleur de quinze ans*. .	»	» Gardane (Attaignant 1547)].
	Helas mon dieu . . .	»	» Caulery (Caulery, Jardin musicale 1556).
	J'attens le temps . . .	»	» Jannequin (Attaignant 1540).
	Je l'ayme bien	»	» Hesdin (Attaignant 1534).
	» » »	»	» Castileti (Attaignant 1549).
	Las me fault il. . . .	»	» Le Cocq (Susato 1544).
	» » » ». . . .	»	» Certon (Attaignant 1545).
	Las voulez vous. . . .	»	» ? (Attaignant Tabulatur 1530).
	» » ». . . .	»	» Gardane (Parangon des chansons, Lyon 1539).
	» » ». . . .	»	» Gallus und Caulery (Caulery, Jardin 1556).
	Le departir.	»	» ? (Attaignant, Tabulatur 1530).
	» »	»	» Clemens von Papa (Attaignant 1540).
	Le voulez vous	»	» (? Attaignant s. a.)
	» » »	»	» Jocotin (Attaignant 1546).
	Le temps peut bien . .	»	» Gentien (Attaignant 1548).
[S. Gelais,	*Le vray ami*	»	» Claudin (Attaignant 1546)].
	Margot labourez . . .	»	» Arcadelt (Le Roy, 3. Tabulaturbuch).
[Du Bellay,	*O foible esprit*	»	» Gentien (Le Roy, 1549).
	Puisqe fortune	»	» Le Cocq (Susato 1544).
	» »	»	» Mittantier (Attaignant 1542).

1) Andere vgl. Tiersot, *Ronsard et la Musique de son temps.* Sammelbände der IMG., IV, 80. *Bonjour mon cœur* v. Goudimel, de Monte und Castro, *Que dis tu* v. Gardane u. d'Entraigues usw. *La terre les eaux* und *Noblesse gist* von Costeley s. bei Expert a. a. O. Bd. III.

[S. Gelais,	*Puisque vivre en servitude*	komponiert von	Sandrin (Attaignant 1547)].
	Quand me souvient . .	»	» ? (Attaignant 1530).
	Que gaignez vous . . .	»	» Maille (Attaignant 1542).
[Bouchet,	*Qui veut d'amour* . . .	»	» Jannequin (Attaignant 1544)].
[Marot,	*Secourez moy*	»	» ? (Attaignant Tabulatur 1530).
»	» »	»	» Gombert (Susato 1544)].
	Si le long temps . . .	»	» Gardane (Attaignant 1547)].
	Si vous estes m'amye .	»	» Willaert (Attaignant 1529).
	Sur tous regrets . . .	»	» Clemens von Papa (Caulery, Jardin 1556).
	Susanne un jour . . .	»	» Bachius (Caulery, Jardin 1556).
	Toutes les nuits	»	» Jannequin (Attaignant 1547).
	» » »	»	» Crecquillon (Attaignant 1549).
	Trop endurer	»	» Gombert (Susato 1550).
	Un advocat	»	» Delafont (Attaignant 1545).
[Marot,	*Un doux nenny* . . .	»	» Crecquillon (Attaignant 1549)].
	Un mesnagier	»	« Sohier (Attaignant 1542).
	» »	»	» Gregoire Breysing de Augusta (Le Roy, 4. Tabulaturbuch).
	Vignon, vignon	»	» ? (Attaignant. Tabulatur 1530).

Wenn wir versuchen, jene unserer Balladen, Quatrains, Huitains u. s. f. deren Autor uns unbekannt bleibt, nach ihrem Inhalt zu gruppieren, ergeben sich etwa die nachfolgenden Kategorien:

1. Liebesgedichte idealer oder unverfänglicher Natur und zwar beglückte und klagende, naive und spirituelle, herzliche und lustige, geschraubte und ironische: I No. 1 (dieser Text wird heute noch in den französischen Alpenländern gesungen)[1]), 2, 3, 12 (und 77), 17, 19 (reizend), 22, 37, 40, 41, 43, 46, 49, 53, 56, 66, 68, 71 (Sonett, also nach 1549 gedichtet s. u.), 75, 76, 78, 82, 85—89, 93; III, 2, 4, 5, 7, 14; IV, 5.
2. Lieder der Lebensfreude (Frühling, Trinken, Essen, Tanzen u. s. f.) I, No. 5, 10 (reizendes Mailiedchen), 13, 63 (Klage über einen zu Verlust gegangenen Likör); II, No. 6, 15, III, 17 (Lob des Weinstocks).
3. Mangel an Geld. I, No. 13, 26, (vgl. *faulte d'argent* Ambros a. a. O. III, 311; Tiersot, *la chanson populaire* 232 ff.).
4. Drolliger Unsinn. I, No. 18 (nach Art mancher unserer Kommerslieder); 34.
5. Ehelieder: I, 11.
6. Zeitgeschichtliches und Persönliches (die apostrophierten Personen lassen sich leider (ausgenommen Le Roy) nicht nachweisen: I, No. 36 (Marie), 48 (Lob des Friedens), 69 (Katharina, s. o. S. 367); II, 10 (Lob der Stadt Paris, s. o. S. 360; III, 12 (Antoinette). In diese Kategorie gehört auch das obenerwähnte von Lasso gedichtete »Lob der Freundschaft« I, 59. Die drollige Hereinziehung des eigenen Namens findet sich in seinen Briefen vielfach; hier auf französischem

1) Tiersot, J., *Chansons populaires recueillis dans les Alpes françaises.* Grenoble 1903, S. 289 ff.

Gebiet nennt er sich wieder »Lassus«. Von Orlando könnten nach Analogie des in seinen Briefen an Herzog Wilhelm Geleisteten eventuell auch die unter 4. angeführten Nummern herrühren, wobei er Vorbildern von Chartier, Cretin u. s. f. gefolgt wäre.

7. Betrachtende Gedichte, Lieder der Lebensweisheit, Sentenzen u. s. f.; I, No. 23, 33, 42, 57, 80 (Lob der guten alten Zeit); II 8, 9; III, 1. Die Wahl dieser Texte ist natürlich auch für Lasso's eigene Lebensanschauungen bezeichnend. In der Münchener Staatsbibliothek befindet sich ein kleines Blatt, das von seiner Hand, vielleicht für ein Stammbuch geschrieben, die nach Art Cretin'scher Sprachkünsteleien gefügten Worte enthält: *Envie d'envie en vie.*
8. Warnende, moralisierende, religiöse Gedichte: I, No. 64; III, 8, 10, 11; IV, 3.
9. Liebeslieder realistischer Tendenz; verfängliche und unflätige Gedichte. I, 4 (Umbildung des Marot'schen Epigramms: *Un advocat jouait contre sa femme*; der Advokat ist auch damals eine beliebte Figur; vgl. Belleau's »*la rencontre*«), 6, 7, 38 (vgl. dazu H. Isaac's »Es hat ein Baur ein Töchterlein« in Ott's deutschen Liedern von 1544), 50, 52, 62 (à la Heine, mit versteckter Eindeutigkeit der *marguerite*, was sich öfter findet), 65, 67, 70 (auf dies Lied wird im *maître Pathelin* angespielt), 72—74, 91 (in der mittelhochdeutschen Poesie hat die Nachtigall gelegentlich ähnliche Bedeutung); III, 6 und 16 (vielleicht Persiflage auf Baif's *Amour de Francine*), 15, 19.

Eine besondere Unterabteilung bilden hier noch jene Gedichte, welche die Ausschweifungen der geistlichen Stände, zweifelsohne in satirischer Absicht behandeln: I, 39 (vgl. *ad Paternoster* auch Lasso's Briefe a. a. O. No. 26, S. 273), 47. Solche Nonnen- etc. -Lieder waren ja an der Tagesordnung (vgl. z. B. Marot's »*petite pièce*« vom *frère Colin* u. s. f.); seltsam bei Lasso berühren Anspielungen à la Mellin de Saint-Gelais auf die Liturgie wie in I. 67 (ähnlich auch I, 26 und II, 34).

In der italienischen Literatur wurde insbesondere an der Auswahl petrarchischer Gedichte der erlesene literarische Geschmack Lasso's offenbar; auf unserem gegenwärtigen Gebiet bietet die Stellung des Komponisten zu Clemens Marot (1495—1544) nicht ganz die analoge Erscheinung; immerhin ist auch hier eine Anzahl der durch die Jahrhunderte berühmtesten Gedichte nachweislich.

Das Beste, was Marot geleistet hat, ruht in seinen Epigrammen und ähnlichen Formen[1]). Aus ihnen wählte Lasso *Un doux nenny* (I, 21), *Elle s'en va* (I, 81), *Monsieur l'Abbé* (I, 8), *Qui dort icy* (I, 9, auf die Statue einer schlafenden Venus), *Fleur de quinze ans* (I, 20), *En m'oyant chanter* (I, 54), sowie das Epitaphe (auf den Dichter Coquillart und dessen Wappen, das drei goldene Muscheln enthielt) *La mort est jeu pire* (I, 29). Lasso hielt offenbar (vor 1576) auch *O comme heureux* (IV, 2) für eine Marot'sche Dichtung; in den früheren Drucken bildet dies Gedicht den zweiten Teil von *Un doux nenny*. In No. 10 1576 hat es Orlando dann weggelassen.

1) Suchier, a. a. O. 319. — Auch von Marot's Gedichten (sämtlich in der Ausgabe von G. Guiffrey, Paris bei J. Claye, im I. Bd. enthalten) wären einige in unsere obige Kategorie 9 zu verweisen.

Von den Chansons des Poeten finden sich *Secourez moy* (IV, 4), *Mon cœur se recommande* (I, 60), *D'amour me va* (II, 12), *Si pour moi* (I, 45).

An Rondeaux *Un petit bien* (»An einen Gläubiger«; II, 4), *Bon jour et puis* (II, 11); die Estrennes (an Brueil la jeune) *Si vous n'estes* (I, 30), (an Madame du Ganguier), *Je vous donne en conscience* (II, 14); von den Ballades das Spottgedicht auf die Bettelmönche *Pour courir en poste* (II, 13).

Höchst charakteristisch ist auch die Komposition eines Verses aus Marot's Psalmenübertragung: *Du fond de ma pensée* (IV, 1; Anfang von Psalm 80, De profundis). Die Übersetzung des Dichters war bekanntlich 1543 von der Sorbonne verboten worden [1]) und bildete die Veranlassung seiner Flucht nach Genf, auch diese Nummer ließ Lasso in No. 10 1576 weg. Von den »artigen Verschen« Mellin de Saint-Gelais', (1491—1558) komponierte Lasso die Chanson *Jai cherché la science* (I, 28), den Quatrain *Le vrai ami* (I, 31) und die Chanson *Puisqne vivre en servitude* (III, 3)[2]).

* * *

In den Jahren der Vorrenaissance, unter König Franz I., hatte sich mittlerweile in Frankreich jene Periode vorbereitet, in welcher dem Altertum eine fast übertriebene Einwirkung auf die Leitung der Geister zugestanden wurde; und über Lyon, »das französche Tor der Renaissance«, hatte im Gefolge all der klassischen Anregungen auch die aus ihnen erwachsene eigene Kunst der Vermittelnden, die italienische Poesie, ihren Einzug in Frankreich gehalten. Im Kolleg Coqueret unter Dorat's Leitung erwuchs jene junge Generation, die »im sicheren Besitz der neuen Bildung« die französische Poesie nach klassischem und italienischem Vorgang der sieben ausgezeichneten griechischen Dichter, die fast zu gleicher Zeit (im 3. Jahrh. v. Chr.) in Alexandrien blühten, die *Pleiade* nannte[3]); es sind die uns bereits bekannten Pierre de Ronsard (1524—85), Jean Antoine de Baif (1532—89), Etienne Jodelle (1532—72); Remi Belleau (1528—77), Joachim du Bellay (1525—60) u. a. Fast alle Mitglieder dieses Kreises waren, wie wir bereits wissen, leidenschafliche Freunde der Musik[4]). Eine ihrer ersten Taten war, das Sonett Petrarca's in der Heimat dauernd einzubürgern (Du Bellay's Sammlung *Olive* 1549)[5]).

Es gereicht Lasso zur Ehre, daß er von Ronsard weniger Anregung

1) Suchier, a. a. O. S. 317. Vgl. auch Ernst, Der hugenottische Psalter. Mus. Wochenblatt, Jahrgang XII; Douen, Cl., *Marot et le Psautier hugenot.* Paris 1879, S. 9.

2) Mellin de S. Gelais, *Œuvres poétiques,* Lyon 1574, S. 235 (vgl. auch Revisionsbericht zu I, 28); derselbe, Edition Blanchemain, Paris 1800, III, 3 und II, 215.

3) Suchier a. a. O. S. 44.

4) Vgl. auch die Lobgedichte von Baif und Belleau in Costeley's obenerwähnter *Musique.* — Über die Musikliebe der Plejade auch Fremy a. a. O. S. 28; Rolland a. a. O. S. 233.

5) Suchier a. a. O. 347. Das italienische Madrigal hatte schon Mellin de S. Gelais in die französische Literatur übertragen. Vgl. Becker, Ph. A. Zur Geschichte des Vers libres. Straßburg 1888, S. 8.

empfing als von Marot; auch findet sich unter den ausgewählten Gedichten eine (II, 5) jener rückhaltslos wahr empfundenen Schöpfungen des »Fürsten der französischen Poesie«. Aber Orlando hätte kein Kind seiner Zeit sein müssen, wenn er nicht auf eine ganze Anzahl jener Ronsard'schen Poesien — wenn ich so sagen darf — hereingefallen wäre, denen über der nachbildenden Tendenz die dichterische Unmittelbarkeit abhanden gekommen ist.

Komponiert sind:

Von den Oden[1]). *La terre les eaux* (I, 58; nach Anacreon), *Comme un qui prend* (II, 1), *Ton nom que mon vers* (II, 2 aus der Ode *Je suis troublé de fureur*), *Ores que je suis dispos* (II, 5 aus der Ode *J'ay l'esprit tout ennuye*; als zweiten Teil fügte Lasso ganz willkürlich die dritte Strophe der Ode *Lorsque Bacchus entre chez moy bei.*) Von den Chansons *Bonjour mon cœur* (I, 51).

Von den Sonetten. *Rends moy mon cœur* (I, 61), *J'espère et crains* (II, 3 nach Petrarca), *Amour donne moy paix* (II, 16), *O doux parler* (II, 18), *Que dis tu* (I, 92).

Die erste Komposition nach Ronsard findet sich, soweit unsere Kenntnis geht 1564 (I, 51), die letzte 1576 (I, 92) veröffentlicht.

Von de Baif komponierte Lasso den Spaß »*une puce j'ay dedans l'oreill'*« (I, 84)[2]). Der Floh spielt auch in der damaligen französischen (wie bekanntlich in der sonstigen) Literatur eine Rolle. 1590 edierte der Advokat Etienne Pasquier (nicht mit unserm Jean Pasquier zu verwechseln) eine Anzahl Flohgedichte von verschiedenen Poeten, deren Arbeiten er nach Entdeckung eines der Tierchen am Halse der ihm befreundeten Dichterin des Roches veranlaßt hatte. (*La Pvce ou Jeus poétiques françois & Latins*, Paris).

Von du Bellay ist vorhanden[3]): aus dessem petrarchisierendem Jugendwerk *l'Olive* (s. o.) das Sonett *O foible esprit* (II, 7); aus den *Vers lyriques*: *La nuict froide & sombre* (I, 15; Strophe 2 und 3 der Ode an Ronsard »*Nul faut qu'il ne meure*«); von den Amours der ersten Vierzeiler des Sonetts *J'ay de vous voir* (III, 9).

Belleau (bezw. Anakreon) ist vertreten mit einer kleinen Probe aus

1) Über die Zugehörigkeit der einzelnen Nummern zu den Amours usw. vgl. Blanchemain's Ausgabe, Paris 1857 ff., Bd. I u. II. Index dazu Bd. VIII. Über Ronsard's Beziehungen zur Musik vgl. Ch. Comte und P. Laumonier, *Ronsard et les musiciens du XVI^e. siècle.* Paris 1900, sowie die vortreffliche Studie von J. Tiersot a. a. O. Komponisten Ronsard'scher Dichtungen verzeichnet auch A. de Rochambeau in seinem Faksimile-Neudruck der »*Chansons de P. de Ronsard, P. Desportes et autres mises en musique Par Nicolas de la Grotte*, Paris 1575« Paris 1873. Die Münchener Staatsbibliothek besitzt auch ein Chansonwerk nach Ronsard'schen Texten von de Castro (1576).

2) De Baif ist als Poet genannt bei Fabr. Marin Cajetain, *Airs mis en musique* (Paris 1576) woselbst sich derselbe Text vertont findet und ausnahmsweise auch einmal die Dichter angegeben sind.

3) Vgl. *Les Œuvres françoises de Joachim Dv-Bellay.* Lyon 1575, S. 58a, 95a, 338a.

seinen *Odes d'Anacréon*[1]: *Orsus filles* (I, 32); de Magny mit dem Sonett-Dialog *Hola Caron* (II, 17)[2].

Von den kleineren Geistern, die zum Kreise der Plejade gehören, hat Lasso, soviel ich vergleichen konnte, nichts komponiert von Pontus de Thyard, Jacques Tahureau, Jean Passerat, Philippe Desportes, Du Burg, Fabrice, Claude Buttet, Jean de la Peruse; das gleiche Resultat ergab sich bei der älteren Literatur, in bezug auf Magarethe von Valois, Pathelin, Lemaire, Gringore, Jean Marot, Cocquillart, Rabelais. Ebenso bei Charles d'Orléans, den Declève (a. a. O. 126) anführt.

Der letzte französische Dichter, für den sich Lasso stärker interessierte, war also Guy du Faur de Pybrac (1529—84) mit seinen moralischen Quatrains[3]. Leider sind die sieben ihnen gewidmeten Kompositionen des Meisters nur unvollendet erhalten. Diese sind[4] *Avec le jour* (Quatrain 3); *Heureux qui met* (22); *Les biens du corps* (25); *Le sage fils* (27); *Ce que tu peux* (34); *Croire leger* (94); *L'homme se plaint* (117). Ein Buch mit 3—6stimmigen Kompositionen ausschließlich Pybrac'scher Quatrains edierte 1583 bei Le Roy G. Boni (Bibl. Upsula, fehlt Superius).

* * *

Noch mögen einige Bemerkungen über das Wesen der Lasso'schen Chansons folgen.

Der Chansonkomposition waren seit Josquin de Près zwei Wege eröffnet. Auf dem einen wandelt eine große Zahl von Josquin's niederländischen Schülern und Nachfolgern; sie freuen sich an der gewonnenen Herrschaft über die Noten, machen Musik, die vom Motettenstil nicht wesentlich verschieden ist, erreichen nur vereinzelt eine tiefer ausdrucksvolle Vertonung ihrer dichterischen Vorlage, kurz, sie vertreten eine wenig charakteristische Richtung. Der zweite Weg wird von den übrigen Niederländern und Josquin's französischen Schülern eingeschlagen. Er zielt bei sentimentalen Vorwürfen auf einen eigenartigen, wie durch feine Bildung gezügelten Gefühlserguß, auf ein gewisses Raffinement im Ausdruck, im allgemeinen auf Leichtigkeit, Grazie und Esprit. Das ist der wahre Stil der Chanson, wie ihn vereinzelt schon vorjosquin'sche Meister getroffen hatten, so schon gegen 1425 Binchois in »*Deul angoisseux*[5]. Ein Haupt-

1) *Les Odes d'Anacréon . . . traduictes en François par Remy Belleau.* Paris 1585, S. 13a.

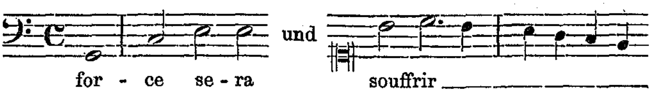
2) Vgl. Courbet, E., *Dernières Poésies d'Olivier de Magny.* Paris 1880, S. XI; *Bibliothèque choisie des poètes franç.* Paris 1824, IV, 69. — Dasselbe Stück findet sich auch von de Bertrand komponiert in dessen *3. livre des amours*, Paris 1578.

3) Suchier a. a. O. 365.

4) *Les Qvatrains dv Seignevr de Pybrac . . .* Troyes, Chez N. Ovdot 1625.

5) Riemann, H., Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor Diskant und Kontratenor) von Gilles Binchois. Wiesbaden 1892, S. 5. Vgl. auch »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« (Trienter Codices), VII, I, S. 242. Andere ähnliche Stücke in der für die Geschichte der Chansons im 15. Jahrhundert so wichtigen Publikation von J. F. R. und C. Stainer, *Dufay and his contemporaries*, London, Novello 1898.

kunstmittel in der Technik dieser echten, nachjosquin'schen Chanson sind die kurzen Nachahmungen und knappen Engführungen, die, obwohl gleichfalls den älteren Meistern (z. B. Busnois) nicht unbekannt, jetzt unendlich häufig angewandt werden. Der Bann langatmiger Kanons ist hier wieder gebrochen. Die nachzuahmenden und engzuführenden Motive aber werden nicht nur knapp, sondern auch ausdrucksvoll gestaltet. Ein Beispiel: in der Chanson »*Peine*«[1]) erfindet Gombert für »*force sera*« und »*souffrir*« die Motive.



und führt dieselben fein imitatorisch durch, überall die Signatur der Kleinkunst wahrend. Ein zweites Hauptcharakteristikon ist die syllabische Deklamation auf kurzwertigen Noten. Hier insbesondere setzen Josquins französiche Nachfolger ein. Es sprüht in ihren Stücken von jener Eleganz und plappernden Behendigkeit der französischen Konversation; man lege nur einen Chansondruck französischer neben einen solchen durchschnittlicher niederländischer Faktur, die Anhäufung von Minimen springt sofort in die Augen. Diese Meister haben das Element des Beweglichen, Leichtflüssigen in der Tonkunst bedeutend gefördert. Bedenkt man, daß allein in den Jahren 1529—49 in Paris und Lyon bei Attaignant und Jacques Moderne gegen 1600 Chansons erschienen, von denen nur etwa die Hälfte französischen Meistern zugeschrieben sein möge, so wird man die Wirksamkeit der Gallischen Schule nicht unterschätzen. Zwei Attaignant'sche Sammlungen liegen mir in den Partituren von Fielitz' Hand vor. In ihnen findet sich massenhaft Durchschnittsware, aber auch Stücke von Jannequin, Claudin (Sermisy) u. a.

Und diese zeigen ebenso wie die in Eitner's und Expert's Publikationen veröffentlichten Chansons der genannten Meister nunmehr einen neuen Faktor in der Entwicklung der Chanson, nämlich die sukzessive Einwirkung italienischer Elemente: der Frottole, Villanelle, des Madrigals. Das verblüffend frühzeitige Eintreten dieser transalpinen Einflüsse hat seine Parallele auf dem Gebiete der Dichtung, zeigt dort aber nicht die gleiche Intensivität, welche vielmehr in der Literatur erst mit der Plejade erreicht wird. Von Frottole und Villanelle erhält nun Frankreich Formbildungen zurück, die es selbst zwei Jahrhunderte vorher gepflegt und auch andern Nationen mitgeteilt hatte[2]).

Claudin — dies hat schon Ambros hervorgehoben (Geschichte III, 2. Aufl. S. 342) — gruppiert gerne seine Perioden nach Versabsätzen, läßt

1) Maldeghem, *Trésor musicale. B. musique profane*, Bruxelles 1865 ff., Jahrg. 1878.

2) Vgl. Ludwig, F., Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts. Z. d. I. M. IV, Heft 1, S. 33 ff.

die Stimmen in Akkordsäulen zusammensingen, markiert die Abschnitte mit Kadenzen[1]; er wendet aber — dies ist Ambros entgangen — auch die villanellenartige Wiederholung von Tongruppen bereits an[2]. In noch gesteigertem Maße aber verrät einerseits diesen Durchbruch architektonischen Musikempfindens, andererseits tonmalerisch-madrigalische Einflüsse Jannequin[3]), der bei seiner großen Fruchtbarkeit auch äußerlich sicherlich viel zur allgemeinen Ausbreitung der neuen Weise in Frankreich und den Niederlanden beitrug. Von ihm lassen sich — neben anders gearteten — besonders zahlreiche, oft Nummer für Nummer nacheinander villanellenmäßig ausklingende Chansons nachweisen[4]. Auch in der Musik ist Lyon das Tor, durch welches die Renaissance in Frankreich einzieht. Und zweifellos hat Jannequin so in seiner Heimat das Terrain auch für die großen Umwälzungen des 17. Jahrhunderts vorbereitet. Mit und nach ihm, bei Goudimel[5] u. s. f., haben wir keine Veranlassung mehr, uns über Beherrschung der italienischen Setzart durch französische Meister zu erstaunen[6]. Als Archadelt nach Frankreich kam, gab es auf diesem Gebiete bereits nichts mehr für ihn zu tun.

Damit sind wir den wesentlichen Phasen der Entwicklung gefolgt, welche die Chanson im allgemeinen und in Frankreich im besonderen durchgemacht hatte.

Lasso's geschichtliche Stellung auf diesem Felde ist unschwer zu bezeichnen. Seine Tätigkeit ist eine universelle. Er folgt zunächst der französischen Entwicklung, die gallische Unterströmung in seiner Natur mußte sie ihm sympathisch machen, aber er wahrt überall seine Persönlichkeit und im besonderen in der fünfstimmigen Komposition geschieht seine Nachfolge mit ziemlicher Reserve; er kennt und übt jede Art Chansonkomposition, wie sie seit Josquin gepflegt wurde. Er überträgt die Italianismen gleich Jannequin und Konsorten, markiert oder verschleiert

1) Vgl. in den Attaignant'schen Büchern in Quart *Vien niette sommes nous engoguette; Bien heureux est la saison; J'ay fait pour nous cent mille pas.* — Expert a. a. O Tom. V, No. VII, XI, XVI etc. Eitner (s. u.) Nr. 54—56.

2) Vgl. bei Attaignant in Quart *Martin menoit son pourceau*; *Gris et tenue*; *Si vous m'aymez.*

3) Laloy, L., *Revue d' histoire et de critique musicales*, Paris 1901, S. 62 sieht wohl die Tatsache, verkennt aber die Quelle.

4) Vgl. z. B. im zweiten Buch der Attaignant'schen Sammlung in Oktav die Chansons *Si le cocque en ce moy de may; Las viens moy secourir; Scauez vous*; *Si sa vertu et grace; Puisque vers nous aller*; *Et vray Dieu*; *Est il possible*; *Aussitôt que je voy*; *Il estoit une fillette*; *Il s'en va tard il* (diese Nummer ist rein akkordlich gesetzt, Säule für Säule). Desgl. Expert a. a. O. V, XXI.

5) Maldeghem a. a. O. 1875, S. 3ff.

6) Déren Übung bei Bon Voisin, Bourguignon, Cadeac, Certon, Gentien, Godard, Grenier, Jacotin u. a. siehe in Eitner's Auswahl aus Attaignant's Sammlung in Quart (Publikationen d. Gesellsch. f. Musikforschung, XXIII. Band).

wie im Madrigal die metrischen und gedanklichen Abschnitte der Dichtung durch Kadenzen in allen oder einzelnen Stimmen, macht weitgehenden Gebrauch von Wiederholung und symmetrischen Bildungen, ja er überschreibt eine Chanson ohne weiteres mit dem Titel Villanelle (I, 84) und überträgt eine Spezialität des Madrigals bezw. der Villanelle, den vielstimmigen Dialog, auf die Chanson (I, 91—93, II, 17, 18); er erfindet kurze Motive nach der obenerwähnten Art, verleiht ihnen eine bildnerische Prägnanz, die in der Musikgeschichte vor ihm nicht ihresgleichen hat, hebt mit deren jeweiliger imitatorischer Abwandlung einen dichterischen Gedanken bald stärker bald schwächer hervor und ziseliert solche Stellen auf Grund seiner meisterlichen Technik zu intimen Episoden kontrapunktischer Kleinkunst. Er befleißigt sich der alten Künste häufiger Wort- und Begriffsmalerei, erzielt, wo er will, durch syllabische Deklamation auf kurzen Notenwerten die Leichtigkeit des gallischen Konversationstons. Heiterkeit, Grazie und Esprit, Anmut und Witz stehen ihm wie den Franzosen zur Verfügung; an Innigkeit und Wärme — daran erkennt man den Orlando der Motette u. s. f. wieder — ist er ihnen überlegen, ebenso an der in sententiösen Gedichten (s. o.) erforderten beschaulichen Ruhe. Einigen besonders stark petrarchisierenden Sonetten hat Lasso feinfühlig auch die entsprechende madrigalisch-spirituelle Note beigegeben (II, 3; II, 7 u. a.). Versenkt sich Orlando hier überall mit Liebe ins Detail, so finden wir ihn doch auch auf niederländischen Pfaden; dort beschränkt er sich der Hauptsache nach mehr auf Wiedergabe der Grundstimmung und läßt die musikalische Kombination selbstherrlicher walten. Ausnahmsweise greift er sogar auf Josquin'sches Rüstzeug zurück und stellt uns vor eine virtuose kontrapunktische Finesse (IV, 3; bei der Kürze des Textes fällt hier Ausdruck der Grundstimmung und Detailmalerei zusammen).

Was Lasso bestimmt, bald dieses, bald jenes Mittel für das ganze oder für einzelne Partieen der Chanson zu bevorzugen, ist ausschließlich die Anschauung, welche seine Phantasie jeweilig vom Texte gewinnt. Daß er gelegentlich ein leichter gewogenes Gedicht durch seine Musik zu einer Bedeutsamkeit steigert, die ihm an sich nicht zukommt oder auch ein solches Gebilde mit schädigender Schwere behängt, darf nicht verschwiegen werden. Endlich war Lasso wohl auch einer der ersten Komponisten, welche überhaupt 8—10stimmige Chansons geschrieben haben. —

Es seien hier noch eine Anzahl Einzelbeispiele angeführt, welche das Gesagte noch mehr verdeutlichen werden.

a) Motivische Kleinarbeit (zumeist mit tonmalenden und zur Hervorhebung eines Gedankens vorübergehend dominierenden Motiven) findet sich I, 1 *Laissez chanter*; ebenda 5 *compter escus* (reizend); 7 *car voz grands trous* (!), 14; 15 *couler*; 19 besonders schön; 27; 29; 33; 41 *la fuite*; 42 *fuyons*; 50, 54;

55 (reizend); 57; 67; 70; 72; 73; 79; 81—83; 89; 91; 93. Von schlagender Komik ist das Festhalten des kleinen Baßmotivs mit dem stereotypen »*disoit il*« in No. 34.

b) Sonstige charakteristische Tonmalerei (und -Spielerei) in I, 3 *Si le loing* (lange Notenwerte); ebenda 9 *deux*; 30 desgl.; 21 *sourire*; 23 *soupire*; 25 *ris*, *soupirer*; 28 *j'endure*; 32 *gaillard*; 39 *enfilés*; auch *Ave* und *Pater noster* [!!]; 49 *froid*; 50 *deux*; 55 *corde*; 57 *couler*; *marine*; 58 *suivant*; 59 *ciel*; 61 *angoisses*, *retarde*; 71 *han* (Pausen; wiederholt werden latente unreinliche Späße der Dichtungen auf solche Art erst deutlich bemerkbar gemacht); 74 *secourir*; 76; 78 *chanter*, überhaupt geht durch das ganze Stück ein gesangreicher Zug; 90 *chasse*: 91 (Vogelkonzert am Schluß à la Jannequin und Gombert); 93 *cruel*, *ensemble* (alle Stimmen); II, 3 *délace*, *relie*, *bas*, *haut*; 6 sec. p. *jvre* (sehr drollig); 7 *descendre*; *peine*; *amer*, *tourment* (sehr prägnant); 9 *incessament*; 13 *courir*; 16 *cours*; sec. p. *hautement*; 17 *passage* u. a. m. Köstlich sind in IV, 5 Abschnitt 8 die offenen Quinten zwischen Superius und quinta pars für »*le bien*«.

c) Wiederholung von Tongruppen in I, 2 ebenda 4; 7; 11; 30; 39; 41; 47; 51; 52; 65; 71; 72; 80; 84; 89; II, 1—8; 11, 13 (Wiederkehr in den verschiedenen Zeilen, die seconde partie schließt wie die première u. s. f.); 17; III, 1 (Form A B A mit freier Reprise des A); 4; 7; 8; 11 (seltenes Beispiel strophischer Teilbildung); 13; 15—17.

d) Leichter parlando-Ton in I, 4; 7 (tonmalerisch für *petis*); 11; 13; 16; 18; 20; 26; 29; 30; 38; 42; 43; 44 (bei aller Frivolität doch sehr komisch der Wechsel mit den geheimnisvollen $\frac{3}{2}$); 47; 52; 71; 72; 73; 74; 82; 84; 91.

Wie der Meister mit kleinen, beliebten technischen Kunststückchen gelegentlich eine witzige Wirkung erzielt, indem er ihnen eine tonmalerische Mission zuteilt, beweist z. B. die Umkehrung zu Anfang von I, 28, welche das Wort »*cherché*« interpretieren soll (ähnlich in dem deutschem Lied „Es thut sich alles verkehren"), oder noch hübscher jene in No. 80 bei »*au temps jadis*«. Ähnliches vgl. No. 85 u. a. a. O. — Der vierstimmige Kanon IV, 3 wird durch seinen ungezwungenen Fluß und vortrefflichen Klang den Liebhabern Freude bereiten. In dem humorvollen Zug, der sich hier aus der Einheit von Form und Inhalt gibt, erscheint das Stück ähnlichen Gebilden Mozarts verwandt.

Unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet bilden eine besondere Gruppe die *Chansons nouvelles* (II, 1—18). Man möchte vermuten, daß Orlando zur Zeit als er dieselben komponierte (vor der Pariser Reise) bereits über den persönlichen musikalischen Geschmack Karls IX. unterrichtet gewesen ist. An frappanten Zusammenklängen, wie sie der König liebte, ist diese Sammlung, insbesondere in ihrer ersten Hälfte, reich; aber auch andere Elemente einer gewissen raffinierten Würze finden sich, freie und kühne Durchgänge (s. z. B. II, 14 *Je vous donne en conscience* Abschnitt 2) und durch überraschende Stimmkreuzungen hervorgerufene ungewöhnliche Klangfarben. Man scheint also schon damals

in Frankreich an diesen Effekten (die indes Lasso bekanntlich nicht nur hier anwendet) Gefallen gefunden zu haben.

Bei einer Anzahl der in der *Continuation des mélanges* vereinigten französischen Nummern (G. A. Abteilung III) handelt es sich wohl um eine Nachlese aus Lasso's Chansonkomposition. Jedenfalls stehen hier inhaltlich sehr verschiedenartige Stücke nebeneinander, die ihrer Faktur nach auch zeitlich auseinander liegen müssen. Neben den villanellenartigen Kleinigkeiten und Scherzen wie III, 6 und 16, III, 7 und 19, die nach Analogie der ähnlichen italienischen Komposition zum Frühesten gehören werden, was Lasso in französischer Sprache komponierte, finden sich so ernste und strenge Stücke wie III, 10 und 11, ähnlich (der Anlage nach) den kunstvollen cantus firmus-Bearbeitungen unter Goudimel's Psalmenkompositionen, dem Ausdruck nach echteste Äußerungen reifer Lasso'scher Kunst. Auch die Psalmenkomposition *Du fond de ma pensée* IV, 1) baut sich über einen *cantus firmus* auf.

Aus der freiheitlich-universellen Art von Lasso's Chansonkomposition erklärt sich auch von selbst, wenn wir in diesen Stücken an fremdem motivischem oder thematischem Gut relativ wenig, aber doch immerhin etwas aufzeigen können.

Der Nachweis solchen Stoffes ist zwar durch den Umstand erschwert, daß dieselbe populäre Melodie oft zu den verschiedensten Liedern gesungen wurde. So verzeichnet der obenerwähnte *Recueil* von 1576 (Bl. 7) bis zu 17 Gedichte, welche man alle in der gleichen Weise vortrug. Wenn hingegen, wie es der Fall ist, Gombert's *Secourez moy*, Hesdin's *Je l'aime bien*, Crecquillon's *Vn doux nenny* in Gleichlaut oder Anklängen stärkeren bezw. geringeren Grades denselben thematischen Stoff aufweisen mit den Vertonungen derselben Texte bei Lasso, dann erhellt, daß Orlando entweder sich an diese Meister oder, und das ist das Wahrscheinlichere weil Näherliegende, an die auch von ihnen benutzten volkstümlichen Melodien angelehnt hat. Solche Weisen muß Lasso ja schon in seiner Kinderzeit in sich aufgenommen haben. In sehr ausgedehntem Maße sind nachweislich Volksmelodien benutzt in *Dessus le marché d'Arras* (III, 19) und *Susanne un jour* (I, 64; ebenso in Susannen frumb); der Vergleich dieser Verwendungen mit anderen, z. B. mit Willaert's *Dessus* (Attaignant in Oktav 1529) ist sehr interessant, würde uns aber hier zu weit führen. Auch »*Un jeune moine*« (I, 47) *Si vous êtes m'amie* (III, 18) u. a. weisen im Tenor volksmäßigen melodischen Stoff auf.

Dessus le marché d'Arras und *Susanne un jour* hat Lasso aber auch in der Messen- und Magnificatkomposition benutzt (*Jubilus B. M. V.* No. 11 und 12; Messen E. 1577[b] No. 13). Nachdem nun auf diesen letzteren Kompositionsgebieten auch bei *Las je n'irai plus* (*Jubilus* No. 21), *Si par souhait* (ebenda No. 4), *Margot labourez* (ebenda No. 71) *Mais qui pour-*

rait estre) ebenda No. 71) die engsten stofflichen Zusammenhänge mit den einschlägigen Chansons bestehen, liegt bei den letzteren die analoge Verwendung von Volksmelodien nahe; doch ist auch der Fall möglich, daß Orlando hier die kirchlichen, zeitlich insgesamt später zu datierenden Kompositionen über seine früheren eigenen Chansonthemen schrieb. Ähnliche melodische Substanz wie III, 18 weisen in mehr oder weniger ausgedehnter Weise da und dort auch *Pour courir en poste* (II, 13), *Hélas j'ai sans mercy* (III, 15), *Mais qui pourroit estre* (III, 6 und 16), *Vignon, Vignon* (III 17) auf, und darf aus dem Charakter dieser Melodien bezw. Melodiefragmente wohl auch hier auf die Benutzung populärer Lieder geschlossen werden. In IV, 4 ist das erste Motiv identisch mit jenem von *Susann' un jour.*

Eine befremdliche Kuriosität des Ausdrucks bleibt noch zu verzeichnen, die Annäherung an kirchliche Klänge zu profanem Zweck wie in I, 39; sicherlich eines der sprechendsten Zeugnisse dafür, wie sehr auch Lasso ein Kind seiner Zeit gewesen ist.

La librairie musicale en France de 1653 à 1790,

d'après les Registres de privilèges.

Par

Michel Brenet

(Paris).

I. Introduction.

Les séries de documents provenant des Archives de l'ancienne communauté des libraires de Paris, qui font partie du fonds français au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, n'ont pas encore été explorées au point de vue de l'histoire musicale. Quoique les récoltes à faire dans cette direction soient sans aucun doute infiniment moins abondantes qu'au regard de l'histoire de la littérature, de l'imprimerie, ou du commerce des livres, elles ne nous paraissent pas cependant d'une valeur négligeable.

Le dépouillement des vingt-sept volumes in-folio dans lesquels, de 1653 à 1790, furent enregistrés, par les soins du syndic de la communauté, les lettres de privilège accordées aux auteurs ou aux éditeurs pour la publication d'ouvrages anciens ou nouveaux, formera le principal objet de cette étude. Nous l'accompagnerons de notes et de quelques documents accessoires, et nous le ferons précéder d'explications concernant l'origine et les diverses modifications du privilège en France.

* * *

Avant la découverte de l'imprimerie, le commerce des manuscrits était réglementé en France par des statuts dont les plus anciens remontaient à l'an 1275. Des tarifs établis par l'Université fixaient le cours des copies, dont la valeur, à cette époque, atteignait le prix de quatre ou cinq cents francs de notre monnaie, par chaque volume in-folio[1]). Ce taux rémunérateur couvrait immédiatement les frais d'exécution. Dès que se répandit l'art de la typographie, la question de la concurrence se doubla de celle de la contrefaçon. Afin de sauvegarder des intérêts légitimes, on institua le *privilège*, qui, selon la définition d'un juriste moderne, avait primitivement pour but, en assurant à son possesseur un monopole, «de le protéger contre la concurrence désastreuse que les autres imprimeurs auraient pu lui faire en profitant de son travail, et par là de lui permettre de récupérer le montant des dépenses engagées par lui dans l'opération [2]).»

On regarde comme les plus anciens de tous les privilèges connus ceux que le sénat de Venise avait accordés en 1494 à Hermann Lichtenstein pour l'impression du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, et en 1495 à Alde Manuce pour celle des œuvres d'Aristote. Pour imprimer ses célèbres collections de motets et de chansons, Ottaviano Petrucci, l'inventeur de la typographie musicale, sollicita et obtint en 1498 du même gouvernement un privilège d'une durée de vingt ans, qui punissait les contrefacteurs d'une amende de dix ducats par exemplaire mis en vente, et ordonnait la saisie de l'édition [3]). Les rivaux et les successeurs de Petrucci dans les autres Etats italiens ne manquèrent pas de profiter de son exemple et de se munir de lettres analogues [4]).

En France, les premiers privilèges semblent dater de 1507. On cite, sous ce millésime, celui qu' Antoine Vérard obtint du roi Louis XII, pour la publication des épîtres de Saint Paul [5]). Il faut y joindre celui dont Eloy d'Amerval fit usage pour l'impression de son poème intitulé *Le Livre de la deablerie:* daté de Blois, le 29 janvier 1507, ce privilège était limité à une durée de deux ans[6]).

Les volumes de *Chansons musicales* publiés à Paris, depuis 1529, par

1) *Histoire littéraire de la France,* t. XVI, p. 35.

2) Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique,* Paris, 1879, p. 5.

3) Ant. Schmid, *Ottaviano Petrucci,* p. 10 et suiv.

4) M. Henri Expert a donné, dans la 8e livraison de ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française,* un fac-simile du privilège accordé en 1516 par le Pape Léon X à l'imprimeur André Antiquo, pour le *Liber quindecim missarum.*

5) Renouard, *Traité des droits d'auteurs,* t. I, p. 106. — Werdet, *Histoire du livre en France,* t. II.

6) Sur ce livre, voyez notre étude dans la *Revue d'hist. et de critique musicale,* février 1901.

Pierre Attaingnant, portent au frontispice les mots: *cum privilegio* et l'on peut lire au titre du *Second livre de danceries*, imprimé en 1547, cette mention très précise:

«Avec prorogation du privilège du Roy, de nouvel obtenu par ledit Attaingnant, pour les livres jà par luy imprimez et qu'il imprimera cy après iusques à six ans».

Le *privilège* étant un don gracieux du souverain, une faveur accordée dans l'intérêt des lettres ou comme la récompense de services rendus à la couronne, sa rédaction variait d'un ouvrage à l'autre, et mentionnait les motifs en considération desquels il avait été accordé. Dans les lettres obtenues en 1539 par Conrad Neobar, premier imprimeur royal pour la langue grecque, François Ier se proclamait le protecteur des études classiques:

«Nous voulous qu'il soit notoire à tous et à chacun que notre désir le plus cher est et a toujours esté d'accorder aux bonnes lettres notre appui et bienveillance spéciale et de faire tous nos efforts pour procurer de solides études à la jeunesse», etc.[1]).

L'un des plus anciens et des plus intéressants documents de ce genre, qui concernent des œuvres musicales, est le privilège accordé le 13 février 1551, par Henri II, à Guillaume Morlaye, pour la publication des pièces de luth d'Albert de Ripe. Nous en reproduisons le texte:

Privilège du Roy.

Henri par la grace de Dieu Roy de France, à nostre amé et féal le prevost de Paris ou son lieutenant, et à chascun d'eux si comme il appartiendra, Salut. Receu avons l'humble supplication de nostre bien amé maistre Guillaume Morlaye, ioneur de leut, demourant en nostre ville de Paris, contenant que à grands fraiz et mises, soing et diligence il auroit depuis vingt ans en ça, et dès sa ieunesse recouvert les œuvres de feu maistre Albert de Rippe de Mantoue, nostre ioueur de leut ordinaire, contenant lesdictes œuvres plusieurs motetz, chansons, gaillardes, pavanes, fantasies reduictz en tabulature de leut par ledict maistre Albert, avec autres œuvres de plusieurs bons autheurs, aussi mis en tabulature. Lesquelles choses il feroit voluntiers imprimer et mettre en evidence, si nostre plaisir estoit le luy permettre. Nous humblement requérant sur ce nos lettres de provision. Pour ce est-il que nous ces choses considérées et autres choses à ce nous mouvants avons audict suppliant permis et octroyé, permettons et octroyons, voulons et nous plaist de grace espécial, pleine puissance et auctorité royal, qu'il puisse, et luy soit loisible, imprimer ou faire imprimer vne fois ou plusieurs, par tel imprimeur que bon luy semblera, les susdictes œuvres dudict maistre Albert, à part, et par cayers, separez, et non autrement. Et autre tabulature de Guyterne ou Espinette, et autres instrumens dont il aura recouvert les coppies, et iceux vendre et distribuer. Et si avons pour remuneration de son labeur inhibé et défendu, inhibons et défendons par ces présentes à tous imprimeurs, musiciens, ioueurs d'instrumens, et autres de nostre royaume (fors à celuy auquel ledict suppliant aura donné charge d'imprimer lesdictes œuvres) d'imprimer ou faire imprimer, vendre ne distribuer, aucune chose des œuvres dudict

1) Egger, *L'hellénisme en France*, t. I, p. 166.

maistre Albert, ny autres tabulatures d'autres autheurs, que ledict suppliant aura imprimé ou faict imprimer, ne sur ces coppies. Et ce iusques au terme de dix ans, à commencer du iour et date que s'esdictz livres seront achevés d'imprimer, sur certaines et grans peines à nous à appliquer, d'amende arbitraire, et de confiscation desdictz livres, et des dommaiges et interestz dudict suppliant. Si vous mandons et commettons par ces présentes que de nostre presente permission vous faictes, souffrez et laissez ledict suppliant iouyr et vser plainement et paisiblement, cessans ou faisant cesser tous troubles et empeschemens au contraire, car tel est nostre plaisir. Donné à Paris le treiziesme iour de Febvrier, l'an de grace mil cinq cens cinquante ung: et de nostre regne le cinquieme. Ainsi signé: par le Roy en son conseil, Coignet. Et scellé de cire iaulne sur simple queue[1]).

Un an plus tard, le même souverain donnait à deux musiciens, Adrien Le Roy et Robert Ballard, associés à Paris pour l'impression d'ouvrages de musique, un brevet d'une forme nouvelle, que, par une action patiente et continue, les bénéficiaires et leurs héritiers parvinrent à transformer en un véritable monopole:

Henry par la grace de Dieu Roy de France à nos amés et féaux les gens tenans nostre cour de Parlement, prevost de Paris, generaux conseillers sur le fait de la justice de nos aides à Paris et Elus audits lieu et à tous nos autres justiciers et officiers ou sous Lieutenans et à chascun d'eux si comme à lui appartiendra, Salut et dilection. Sçavoir faisons que nous, ayant egard aux bons et agreables services que nous ont par cy devant fait nos chers et bien amés Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs de musique demeurans à Paris, en consideration desquels et de leurs cens, suffisance, prudhommie et bonne experience iceux avons retenu et retenons par les presentes ès etats et offices de nos imprimeurs pour imprimer toute sorte de musique tant vocalle que instrumentalle et ès dits etats nous servir doresenavant aux honneurs, autorités, prerogatives, franchises, libertés, privilleges, profits, revenus et emolumens accoutumés tels et semblables que ont accoustumé jouir ceux qui ont par cidevant été par nous retenus audit Estat et d'abondant leur avons permis et permettons de toujours et à l'avenir imprimer toute sorte de musique tant vocalle que instrumentalle de quelque auteur ou auteurs que ce soit nonobstant toutes autres lettres à ces presentes contraires impétrées que à impétrer auxquelles par nostre expresse volonté et par ces presentes avons dérogé et derogeons pour le regard des choses qui n'ont esté imprimées et desquelles le temps est expiré. Si vous mandons, commandons est en ces presentes vous faites, souffrés et laissiés iceux supplians jouir et user plainement et paisiblement, cessans et faisant cesser tous empechemens contraires. Car tel est nostre plaisir. Donné à Parie le seizieme jour de Febvrier l'an de grace mil cinq cent cinquante deux et de nostre regne le sixiesme. Par le Roy: le S[r] Davanson maistre des requestes de l'hostel present. Signé: De Laubespine[2]).

---

1) Ce privilège se lit au «*Premier livre de tabvlatvre de levt*, contenant plusieurs chansons et fantasies, composées par feu messire Albert de Rippe de Mantoue, Seigneur du Carois, ioueur de levt, et valet de chambre du roy nostre sire. A Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat, au mont sainct Hilaire, à l'hostel d'Albret. Et en la rue de Bièvre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye. 1553.» (Bibl. royale de Bruxelles, bibl. de la ville de Vesoul.)

2) Bibl. Nationale, Ms fr. 2207, pièce 2 (copie).

Le Roy et Ballard s'empressèrent aussitôt de faire inscrire leur nom et la mention de leur charge d' «imprimeurs du roi pour la musique» dans les états du personnel de la chapelle et chambre, ce qui, en les englobant parmi les «officiers domestiques» du souverain, leur donnait droit à des gages fixes et à toutes sortes de prérogatives [1]). Lors d'un renouvellement du brevet primitif, Pierre Ballard, fils et héritier de Robert Ballard, réussit à y faire introduire une modification de texte en apparence très légère, un simple mot, qui lui conférait le titre de «*seul* imprimeur du roi pour la musique». Dès lors, le droit de publier des œuvres musicales par le moyen de l'impression devint sa propriété et celle de ses successeurs, si bien que, jusqu'à l'abolition des privilèges en 1790, tout musicien désireux de faire paraître ses œuvres dut «en passer par les exigences des Ballard», ou se servir de la gravure, qui échappait à leur tyrannie. Pour avoir tenté de s'y soustraire, et quoiqu'il se fût muni de lettres de privilège, le compositeur Nicolas Métru se vit intenter en 1633 par Pierre Ballard un procès devant le Conseil d'Etat, lequel, le 27 avril 1635, «vu les lettres de renouvellement accordées audit Ballard les 25 mars 1607 et 29 novembre 1629», arrêta qu'il serait fait défense à Métru «de troubler ledit Ballard en l'exercice de son office, ni de contrefaire les lettres grises, nottes, caractères, et autres choses par lui inventées, *ni aussi d'entreprendre l'impression de la musique*, à peine de tous depens, dommages et intérests [2]).»

Tandis qu'auteurs et libraires s'accoutumaient à regarder les «lettres de privilège» comme des titres de propriété, l'Etat y avait aperçu de bonne heure un moyen de prévenir ou de réprimer les délits de presse. Une ordonnance de Charles IX, rendue à la suite de l'édit de pacification, et datée de Mantes, le 10 septembre 1563, avait imposé pour toutes les publications la *permission d'imprimer:*

Encores que cy devant nos predecesseurs et nous ayons fait faire plusieurs Ordonnances et defenses d'imprimer, faire imprimer, ne mettre en lumiere aucuns livres, escrits, harangues, ne autres choses, sans expresse permission de nous et de nostre conseil ... neantmoins il se void, que contemnans nos commandemens et defenses, plusieurs mal addonez, et qui ne demandent que troubles et division, ne laissent à escrire, imprimer, et faire imprimer beaucoup de livres, escrits et libelles diffamatoires, tendans à nourrir le feu et troubles ... A ces causes voulons, vous mandons, commandons et tres expressement enjoignons à chacun de vous en son destroit, que vous ayez à faire derechef tres expresses defenses de par nous à son de trompe et cry public, à toutes

1) L'une de ces prérogatives, revendiquée en 1710 par Christophe Ballard, était de faire porter à ses gens les «casaques» de la livrée royale.

2) Bibl. Nat. Ms. fr. 22077, pièces 13 et 14. — L'histoire de la dynastie des Ballard n'a pas encore été écrite; elle serait d'une grande utilité pour l'histoire de la musique française. On consultera provisoirement: Lottin, *Catalogue chronologique des libraires de Paris,* Paris, 1789, in-8, et Ph. Renouard, *Imprimeurs parisiens, libraires,* etc., *jusqu'à la fin du XVI*e *siècle,* Paris, 1898, in-8.

personnes, de quelque estat, qualité et condition qu'ils soyent, qu'ils n'aient sur peine de confiscation de corps et de biens, à mettre en lumiere, imprimer ne faire imprimer aucun livre, lettres, harangues, n'autre escrit, soit en rythme, ou en prose ... sans premierement qu'il ait esté veu et considéré par nous en nostre conseil privé, et pour ce faire eu permission de nous, sous le grand scel de nostre chancellerie. Et à tous libraires d'en imprimer aucuns sans voir nostre dite permission ainsi scellée, sur peine d'estre pendus et estranglez [1]).

Trois ans plus tard, en 1566, l'ordonnance de Moulins, sur la réforme de la justice, rendit obligatoires, avec la «permission», les «lettres de privilège»:

Defendons à toutes personnes que ce soit d'imprimer ou faire imprimer aucuns livres ou traitez sans nostre congé et permission, et lettres de privilege expédiées sous nostre grand scel: auquel cas aussi enjoignons à l'imprimeur d'y mettre et insérer son nom, et le lieu de sa demeurance, ensemble ledit congé et privilege, et ce sur peine de biens et punition corporelle [2]).

Des défenses analogues furent renouvelées sous Charles IX en 1571, sous Henri III en 1586, sous Louis XIII en 1626, 1627 et 1629 [3]). La jurisprudence demeurait cependant flottante et obscure. Malgré les sanctions pénales annoncées, le *privilège* était de peu d'efficacité pour garantir aux auteurs ou aux éditeurs l'exercice du droit de propriété. La *permission d'imprimer* ne leur conférait sous ce rapport aucun avantage, mais elle les sauvegardait du moins de toute poursuite, attestant que le livre mis au jour ne contenait «rien de contraire à la foi ou à la sûreté de l'Etat».

Nous relevons les mentions d'ouvrages musicaux ou qui intéressent la musique, contenues dans le «Registre des permissions d'imprimer», pour les années 1639 à 1647 (Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 16753):

(Fol. 34 v⁰) Permission d'imprimer des Traictez des arts liberaux, science et partie d'icelles, pour le Sr Le Maire, gentilhomme ordinaire de la chambre. 1639.

(Fol. 46 v⁰) Permission d'imprimer du livre intitulé Traicté de la saincte psalmodie, pour François Bourgoing, prebtre, par brevet du 10 janvier 1641 [4]).

(Fol. 48) ... du livre intitulé les Plaisirs ou divertissemens honnestes des dames composé par François de Grenaille, pour Germain Clousier, marchand libraire à Paris, par brevet du 12 mars 1641 [5]).

---

1) Les Edicts et ordonnances des rois de France ... reduits en leur vray ordre par Antoine Fontanon ... reveuz et augmentez par Gabriel Michel ... Paris, 1611, in-folio, t. IV.

2) Fontanon, t. IV, p. 376. — Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, t. XIV, 1ère partie, p. 210.

3) Fontanon, t. IV, p. 193. — Isambert, loc. cit. — Claude Saugrain, *le code de la libraire et imprimerie de Paris*, 1744, p. 357 et suiv. — Renouard, ouvr. cité, t. I, p. 121 et suiv. — Werdet, ouvr. cité, t. II, p. 199.

4) Le livre parut sous le titre de: *Le David françois ou traité de la saincte psalmodie*, contenant plusieurs advis ou enseignemens methodiques pour ceux qui sont appliquez par estat à chanter les louanges de Dieu, avec un petit traité touchant la saincte messe. Paris, Huré, 1641, in-8 (Bibl. Nationale).

5) *Les plaisirs des dames*, par M. de Grenaille, sieur de Chatounieres, Paris,

(Fol. 53) ... un livre intitulé Estat des Eglises cathedralles et collegialles, pour Mathurin Dupuis, marchand libraire à Paris par brevet du 3 août 1641[1]).

(Fol. 66)... une nouvelle forme de musique en autres caracteres que l'ancienne pour le S^r Le Maire gentilhomme de la chambre du roy, par brevet du 20 novembre 1642[2]).

(Fol. 73)... un livre intitulé divers opuscules ou petits traitez sur differents subiectz, pour le S^r de la Motte le Vayer, par brevet du 14 mars 1643[3]).

(Fol. 113 v^o)... un livre intitulé Methode pour apprendre le plain-chant sans maître par Adrien Cocquerel religieux de l'ordre des frères prêcheurs, par brevet du novembre 1645.

(Fol. 116)... un livre intitulé Metode pour aprendre a lire, escrire et chanter, avec une instruction ad linguam latinam... pour Jacques Cossard, prebtre, par brevet du 29 janvier 1646.

(Fol. 121 v^o)... une Methode pour aprendre a lire, escrire, chanter le plain-chant, avec plusieurs petites tablettes et explications d'icelles, pour Jacques Cossart, prebtre... juin 1646.

(Fol. 122 v^o)... une Methode pour aprendre le plain-chant sans maître, pour Jean de la Caille, imprimeur à Paris, par brevet du 2 juillet 1646[4]).

(Fol. 128 v^o)... un livre intitulé Quantité d'airs et motetz spirituelz sur les plus beaux airs de ce temps, pour Pierre Poisson, marchand libraire à Paris, par brevet du dernier jour de decembre 1646.

La situation de la librairie fut réglée à nouveau par un Edit du 20 décembre 1649, dont le préambule invoquait, pour justifier ses dispositions, l'avantage des libraires, la défense de leurs intérêts et la protection de leur industrie. Deux articles visaient spécialement la permission et le privilège:

Art. 11. Défendons à tous libraires, imprimeurs et relieurs, conformément aux ordonnances, arrêts du conseil et de notre Parlement, d'imprimer aucuns livres nouveaux, soit en vers, soit en prose, sans en avoir nos lettres de permission scellées de notre grand sceau, sous les peines portées par nos ordonnances.

Art. 27. Pour éviter toute surprise, le roi ordonne que tous les privilèges seront inscrits sur le livre de la communauté, lequel livre sera communiqué à tous ceux qui voudront le voir, afin qu'il n'arrive plus de concurrence, et que deux libraires ou imprimeurs ne se rencontrent pas à demander le privilège du même livre[5]).

C'est en exécution de cet article 27 que fut commencé, à la date du 22 mars 1653, l'enregistrement des privilèges, qu'un arrêt du Parlement, du

Gervais Clousier, 1641, in-4^0 (Bibl. Nat.). Le sixième chapitre, p. 278—324, a pour sujet «le Concert».

1) C'est l'ouvrage bien connu de Jean de Bordenave.

2) Sur Jean Lemaire et sa notation *almérique*, voyez notre *histoire des Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 53 et suiv.

3) On sait que cet ouvrage, plusieurs fois réimprimé, contient un «Discours sceptique de la musique».

4) C'est la deuxième édition de la méthode de *Cocquerel*.

5) Saugrain, ouvr. cité, p. 357.

8 avril 1653, rendit obligatoire dans les huit jours qui suivraient leur obtention. Le texte des privilèges ne fut d'abord transcrit que sous forme d'extraits dans les registres tenus par le syndic de la communauté des libraires. Un nouvel arrêt, du 13 août 1703, en ordonna la transcription intégrale, et une déclaration du roi, du 10 mai 1720, obligea les possesseurs d'un privilège à en joindre la reproduction complète, à celle de la permission, sur la copie du livre à imprimer, et ce, afin que nul ne puisse, en reproduisant frauduleusement un ouvrage, s'excuser sur son ignorance [1]). D'autres mesures étaient prises pour protéger les droits commerciaux des libraires. Un réglement de 1686 avait réduit à vingt-quatre le nombre légal des membres de la communauté et créé par conséquent en leur faveur un monopole; depuis cette époque, il était stipulé, lors de l'enregistrement de chaque privilège, que le débit du livre se ferait seulement par un libraire ou un imprimeur: et, en effet, les titres d'œuvres littéraires ou musicales publiées alors aux frais des auteurs portent, à côté de son adresse, celle d'un ou plusieurs marchands dépositaires.

Au milieu de toutes ces réglementations, le privilège conservait le caractère d'une «grâce» et sa rédaction, qui variait selon le cas et selon l'époque, invoquait toujours le «bon plaisir» du roi. La reproduction *in extenso* de deux privilèges datant du règne de Louis XIV, très différents dans leur forme, servira de point de comparaison avec le document analogue de 1551 qui a été donné dans les pages précédentes.

Le premier de ces deux privilèges est celui qu'obtint en 1661 Bénigne de Bacilly pour plusieurs ouvrages à la fois, et qui fut imprimé à la fin de son *Recueil des plus beaux vers que ont été mis en chant*. Le second fut octroyé en 1704 par Louis XIV à André Lorin pour un ouvrage de chorégraphie accompagné de musique notée, dont, à notre connaissance, aucun exemplaire n'a été découvert jusqu'ici, et qui peut-être ne fut jamais imprimé. C'est d'après l'un des registres de la communauté des libraires que nous en publions le texte [2]).

I. Privilège du Roy.

Lovis par la Grace de Dieu, Roy de France et de Navarre: A nos amez et feaux Conseillers les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maistres des Requestes ordinaires de nostre Hostel, Baillifs, Seneschaux, Prevosts, leurs Lieutenans, et tous autres nos Justiciers et Officiers qu'il appartiendra, Salut. Nostre bien amé le Sieur B. D. B. nous a fait remontrer qu'il a composé plusieurs Airs qu'il desire faire graver au Burin, comme aussi un Traité de la Methode de chanter, avec un Recueil de tous les plus beaux

1) Saugrain, p. 361 et suiv., 385 et suiv. — Renouard, t. I, p. 121 et suiv., 142 et suiv.

2) Ce document nous était inconnu, lorsque nous avons publié, dans le *Ménestrel* du 26 juin 1887, une notice sur deux manuscrits du chorégraphe André Lorin.

Vers qui ont esté mis en chant depuis trente années, lesquels il desire faire imprimer en caracteres ordinaires, conjointement ou separement, qu'il ne peut faire graver sesdits Airs, ny imprimer sondit Traité et Recueil sans nos Lettres sur ce necessaires, qu'il nous a tres humblement requises. A ces causes, Nous avons permis et permettons par ces Presentes audit Exposant, de faire graver au Burin sesdits Airs par qui bon luy semblera, pour estre lesdites Pieces vendues pendant le temps et espace de dix années, à commencer du iour qu'elles auront esté achevées de graver ou d'imprimer pour la premiere fois: Faisans tres expresses inhibitions et defenses à toutes personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, de graver ou faire graver, imprimer ou faire imprimer, vendre et débiter, ou contrefaire lesdites Pieces, sans la Permission et consentement dudit Exposant, ou de ceux qui auront droict de luy, à peine de trois mille livres d'amende, de tous despens, dommages et interests, et de confiscation des exemplaires, à la charge qu'il en sera mis un exemplaire de chacune Piece dans nostre Cabinet au Chasteau du Louvre, deux en nostre Bibliotheque publique, et un en celle de nostre cher et feal le sieur Seguier Chancelier de France, avant que de les exposer en vente, suivant nostre Reglement. Si vous mandons que de ces Presentes vous ayez à faire iouïr ledit Exposant pleinement et paisiblement, contraignant tous ceux qu'il appartiendra par toutes voyes deuës et raisonnables; et à nostre Huissier ou Sergent sur ce requis, faire pour l'execution d'icelles tous exploits necessaires, sans demander autre permission: Car tel est nostre plaisir. Donné à Paris le 10. Jour de Janvier, l'an de grace mil six Cens soixante-un, et de nostre Regne le dix-huitieme. Signé, Par le Roy en son Conseil, Houzé. Et scellé du grand Sceau de cire jaune»[1]).

II. Privilège du Roi.

Louis, par la grâce de Dieu Roy de France et de Navarre, à nos amez et feaux conseillers les gens tenans nos cours de Parlement, Maistres de Requestes ordinaires de nostre hostel, grand Conseil, Prevost de Paris, Baillifs, Senechaux, leurs lieutenans civils et autres, nos justiciers qu'il appartiendra, Salut. André Lorin, conducteur de notre Academie Royale de danse et syndic des Maistres à danser suivant notre cour, nous a fait remontrer qu'ayant inventé, il y a plus de vingt-cinq ans, une Methode pour decrire la danse, tant par des figures qui expriment les actions des personnes qui dansent, que par des caractères posez immédiatement sous la note des Airs pour en marquer les pas, les positions et les actions, il l'a appliqué à la description de plusieurs contre-danses qu'il a choisies dans un voyage qu'il a fait en Angleterre; et l'a tellement perfectionné, qu'il peut par ce moyen décrire toutes sortes de danses, contre-danses françoises et étrangères, et d'entrées de ballets; et désiroit en faire part au public, ainsi que de quelques autres ouvrages de sa composition cy apres denommez, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège, sur ce nécessaires: et désirant donner audit S^r^ Lorin les moyens de profiter du fruit qu'il doit attendre d'une invention aussi utile au public, et qui lui a couté à perfectionner, nous luy avons permis et permettons par ces presentes de faire graver et imprimer toutes sortes de danses, contre-danses et entrées de ballet décrites tant par des figures et des personnages qui expriment les positions et actions des personnes qui dansent, et les chemins ou traces qui marquent la figure de chaque danse, que par d'autres figures ou caracteres placés immédiatement sous la note des Airs, pour en montrer les pas, les positions et les actions; comme aussi toutes sortes de pieces de

1) «Recueil des plus beaux vers qui ont esté mis en chant, avec le nom des Autheurs tant des Airs que des paroles. A Paris, chez Charles de Sercy . . . 1661», in-8^0^. (Bibl. Nat.)

musique et concerts de voix et d'instrumens de divers auteurs françois et étrangers, et faire imprimer quelques écrits de sa composition sur le fait de la danse, et de les vendre, faire vendre et débiter par tout notre Royaume en telle forme, marge, caractere et autant de fois que bon luy semblera pendant le temps de quinze années consecutives, à compter du jour de la datte desdites presentes. Faisons deffenses pendant ledit temps à toutes sortes de personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de contrefaire aucun des ouvrages publiez par ledit exposant, en tout ni en partie, ni de se servir pour la description d'aucune danse directement ni indirectement et sous quelque pretexte que ce soit de la Methode cy dessus expliquée, soit en y employant des figures ou personnages pour l'action ou l'opposition des danses, soit en mettant sous la note des Airs aucune marque ou caractere pour en designer les pas, positions, et action, soit en copiant les chemins dont il se sert pour marquer la figure des danses; à tous graveurs, imprimeurs marchands et autres, de contrefaire ses recueils de musique et de concerts; et à tous imprimeurs, libraires et autres, de contrefaire les écrits qu'il aura fait imprimer en vertu des presentes sur le fait de la danse, et d'en faire venir et debiter d'impression étrangere en aucun lieu de notre obeissance sans le consentement par ecrit dudit exposant ou de ses ayans cause sous peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende, contre chacun des contrevenans, dont un tiers à nous, un tiers à l'hostel-Dieu de Paris, l'autre tiers au denonciateur, et de tous despens, dommages et interests; à condition que ces presentes seront enregistrees tout au long sur le Registre de la communauté des Imprimeurs et libraires de Paris, et ce dans trois mois de la datte d'icelle; que la graveure et impression des pieces cy dessus enoncées sera faite dans notre Royaume et non ailleurs, et ce en bon papier et beaux caracteres, conformément aux Réglemens de la Librairie: qu'il n'en sera imprimé aucune, qu'elle n'ait auparavant esté approuvée par l'un de nos censeurs ordinaires commis à cet effect: et qu'avant que de les exposer en vente, il sera mis de chacun deux exemplaires dans notre bibliothèque publique, un dans celle de nostre chasteau du Louvre, et un dans celle de nostre tres cher et feal chevalier chancelier de France le sieur Phelypeaux Comte de Pontchartrain Commandeur de nos ordres: le tout à peine de nullité des presentes. Du contenu desquelles vous mandons et enjoignons de faire jouir l'exposant ou les ayans cause pleinement et paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empeschement. Voulons que la copie desdites presentes qui sera imprimée au commencement ou à la fin desdits Recueils soit tenue pour duement signifiée; et qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés et féaux conseillers et secrétaires du Roy foy soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis de faire pour l'exécution d'icelle tous actes requis et necessaires sans demander autre permission; et nonobstant clameur de Haro et chartres normandes, et lettres à ce contraire. Car tel est notre plaisir. Donné à Versailles le trentième jour de Janvier l'an de grace mil sept cens quatre; et de notre regne le soixante unième. Signé, par le Roy en son conseil, Le Comte[1]).

Le XVIIIe siècle n'abrégea de cette longue phraséologie que la partie relative aux mérites particuliers de l'auteur et de son ouvrage. Cette partie fut assez promptement réduite au simple énoncé du nom et du titre, qui, seuls avec la date, devaient nécessairement varier dans l'expédition, chaque jour plus banale et plus fréquente, des «lettres de privilège».

1) Bibl. Nat. Ms. fr. 21948.

Quoique le caractère de faveur restât attaché à ces lettres par des formules rédactionelles, le fisc avait su de bonne heure faire de leur délivrance une source de revenus pour le Trésor royal. Un arrêt du Parlement du 15 octobre 1663, avait réglé que l'enregistrement des lettres de privilège se ferait sans frais: mais elles n'étaient accordées qu'en échange du versement de certains droits, dont le tarif, modéré à l'origine, s'était graduellement accru. D'après un réglement du 2 octobre 1701, la «permission simple», qui ne comportait aucune attestation du droit de propriété, ne coûtait à l'auteur ou au libraire que «cinq livres pour tous droits, y compris le parchemin et l'écriture». Augmentés en 1704, les «droits du sceau» atteignirent vers le milieu du XVIIIe siècle les sommes respectives de 60, 120 et 240 livres par volume in-8°, in-4° ou in-folio, et par chaque édition tirée à 1500 exemplaires. Le privilège local», dont l'effet se restreignait au lieu pour lequel il était délivré, coûtait le tiers du prix du «privilège général»[1]). Il est aisé de comprendre d'après cela comment un grand nombre de musiciens, et principalement de jeunes musiciens, à la fois peu fortunés et peu exposés aux risques de la contrefaçon, s'abstenaient des coûteuses formalités du privilège. Les initiales A. P. D. R. (avec privilège du roi), que l'on voit au frontispice de presque toutes les œuvres musicales du XVIIIe siècle, ne se justifiaient pas toujours par la possession de lettres dûment obtenues, payées et enregistrées; il arrivait même que l'inscription de ces initiales se référait à un ouvrage antérieur pour lequel avait été utilisé le même encadrement gravé[2]).

Les œuvres purement musicales, qui n'étaient pas visées expressément par les réglements de la librairie, pouvaient, aux risques et périls de leurs auteurs et de leurs éditeurs, se dérober à l'obligation de la permission et du privilège. Ce fut pour y suppléer, et dans un but fiscal, qu'en 1786 le pouvoir royal imagina l'établissement de l'impôt du timbre sur la musique, qui eut pour sanction naturelle l'extension obligatoire de la permission ou du privilège à toutes les publications musicales. Cette extension fut ordonnée par l'arrêt du Conseil du 15 septembre 1786:

Art. 1er. Les auteurs et éditeurs qui désireront faire graver des ouvrages de musique avec paroles ou sans paroles, ne pourront le faire sans avoir obtenu de M. le garde des sceaux la permission ou privilège du sceau, conformément aux réglements et ordonnances établis pour la librairie; et il ne sera accordé, pour lesdits ouvrages, aucun privilège du sceau, ou aucune permission, aux marchands, éditeurs, qu'en justifiant par eux de la cession qui leur en aura été faite par les auteurs ou propriétaires; ou qu'autant qu'ils se présenteront les premiers, lorsqu'il s'agira de faire imprimer ou graver dans

1) Bibl. Nat. Mss. fr. 22071, pièce 217, et fr. 22073, fol. 396. — Renouard, t. I, p. 69.

2) Tel est le cas pour les premières pièces de clavecin de Rameau. Voyez la *Rivista musicale italiana*, t. XII, 1902, p. 684.

le royaume la musique qui, sans être une contrefaçon, aura déjà été gravée ou imprimée en pays étrangers[1]).

On voudra donc bien se souvenir que jusqu'à 1786 l'obtention d'un privilège ou d'une permission resta facultative pour les musiciens, et l'on ne s'attendra pas à trouver dans les livres d'enregistrement des privilèges un catalogue complet de toutes les publications musicales faites en France. Telle n'est pas leur importance. Nous n'y verrons figurer ni les œuvres publiées sans privilège, ni celles imprimées par les Ballard, que leur brevet sans cesse renouvelé dispensait des obligations ordinaires. Ces réserves faites, et si l'on veut bien ne pas demander à ces documents ce qu'ils ne peuvent pas contenir, leur examen sera, croyons-nous, de nature à fournir des renseignements utiles, soit en ce qui concerne la date de publication d'œuvres généralement dépourvues de millésime, soit par quelques indications relatives à la personne de leurs auteurs, soit enfin occasionnellement par la révélation de quelques titres d'ouvrages dont on ne connaît d'exemplaire.

Dans les extraits qui vont suivre, nous nous conformerons à l'ordre chronologique de l'enregistrement, qui suffira pour permettre toutes vérifications dans les manuscrits, sans qu'il soit nécessaire d'indiquer pour chaque article la foliotation ou la pagination des registres.

II. Documents.

Pour quelques publications des années 1654 à 1664, l'on possède à la fois les inscriptions relatives à la simple *permission d'imprimer*, et celles qui se rapportent à l'enregistrement des *lettres de privilège*. Quoique la plupart de ces mentions fassent double emploi, nous croyons, vu leur petit nombre, devoir les rapprocher les unes des autres.

Ms Fr. 16754.

Permis d'imprimer les cent cinquante pseaumes de David de la traduction du Sr Evesque de Grace[2]) avec le chant sur chaque pseaume, pour Artus Aucousteaux chanoine de St Jacques de l'hospital, par brevet du **22 septembre 1654.**

Autre permission d'imprimer un livre intitulé *Traité de musique* pour bien apprendre la composition tant vocalle qu'instrumentalle divisé en trois parties, au profit du Sr de la Voye, par lettres du **4 septembre 1656.**

Autre permission d'imprimer des Chantz ecclesiastiques et antiphonaires à l'usage et en faveur des religieuses de divers ordres et des compositions de musique concertantes, l'office divin, pour Guille Gabriel Nivers, par lettres du **27 janvier 1658**[3]).

---

1) Bibl. Nat. Mss. fr. 21821 et 22017. — Renouard, t. I, p. 191.
2) Antoine Godeau, évêque de Grasse.
3) Privilèges concernant Nivers, v. 13 mai 1665, 4 mai 1697, 23 octobre 1722.

Autre, du livre intitulé *Secret pour composer en musique* par un art nouveau, pour le S^r^ du Reau[1]) par lettres du **25 février 1658.**

Autre, pour un livre intitulé Traite de musique par le S^r^ de Lavoye par lettres du **13 septembre 1660.**

Autre permission d'imprimer plusieurs livres de musique tant vocalle que instrumentalle au proffit de François Martin ordinaire de la musique de M. le duc d'Anjou par lettres du **28 décembre 1658.**

Autre, d'imprimer un livre intitulé *le Mariage de la musique et de la dance*, pour *Guillaume* du Manoir, par lettres du **dernier janvier 1664.**

Ms Fr. 21944.

Du **20 septembre 1656.** Ce jourd'huy M. de la Voye nous a présenté un privilege qu'il a obtenu sous son nom pour un livre intitulé Traitté de musique pour bien apprendre la composition tant vocale que instrumentale, led. privilege en date du 18 septembre 1656, pour cinq ans[2]).

Du **26 avril 1658.** Ce jourd'huy le sieur Reneau nous a présenté un privilège pour un livre qu'il a composé intitulé *Secret* pour composer en musique par un art nouveau, ledit privilège en date du 25 febvrier dernier pour cinq années[3]).

Du **4 mai 1658.** Ce jourd'huy le S^r^ Guillaume Gabriel Nivers nous a presenté un privilege qu'il a obtenu sous son nom pour un livre contenant quelques compositions de chant ecclesiastique pour l'office divin en faveur des Religieuses de divers ordres, ledit privilege en date du 20 janvier 1658 pour sept années.

Ms Fr. 21945.

Du **13 avril 1661.** Ce jourd'huy, le S^r^ de Bacilly nous a présenté un privilège obtenu sous son nom pour des Airs et autres choses par luy composez ... en date du 10 janvier 1661, pour dix ans.

6 et 7 décembre 1662 ... le S^r^ de Sercy, libraire, nous a présenté des lettres de privilège obtenues pour ... un *Recueil des plus beaux vers* qui ont été mis en chant ... et pour les *Airs et vaudevilles de cour* composés par divers auteurs ... [4])

20 janvier 1663. François Martin, ordinaire de la musique de Mgr le duc d'Anjou, nous a présenté un privilège qu'il a obtenu de S. M. pour l'impression de plusieurs livres de musique vocale et instrumentale qu'il a composés, accordé pour les temps de cinq années, en date du 28 octobre 1661. Registré à condition que la distribution en sera faite par un libraire.

5 mars 1664. Ce jourd'huy nous a esté presenté par le S^r^ Jean Coignard, imprimeur et marchand libraire à Paris, un privilege obtenu par le S^r^ Dumanoir, roy des joueurs d'instruments et maistres à danser, pour l'impression d'un livre intitulé:

---

1) *Reau* est une faute de copie, pour Reneau, pseudonyme de *René* Ouvrard. V. ci-après, aux privilèges, même date.

2) Au titre de la seconde édition, qui parut chez Robert Ballard en 1666, l'auteur est appelé le sieur de la Voye-Mignot.

3) La dédicace ajoutée à la deuxième édition de cet ouvrage, en 1660, porte la signature de l'auteur: R. Ouvrard, dont le nom ne figure pas au titre du volume et que le privilège désigne par le pseudonyme: *Reneau.*

4) C'est le recueil de Bacilly, dont nous avons reproduit le privilège dans l'introduction de cet article, et que l'auteur avait cédé au libraire de Sercy.

Le mariage de la musique et de la dance. Accordé pour sept ans et datté du dernier jour de janvier 1664. Registré à condition, etc. 1)

13 mai 1665. Ce jour le Sr La Grive, relieur de livres à Paris, nous a présenté le privilège obtenu par le Sr Guillaume Gabriel Nivers, maistre es arts, compositeur en musique, et organiste de l'eglise S. Sulpice, pour l'impression de ses Œuvres tant de musique que de Plain-Chant qu'il a disposé en faveur des Religieuses sur les Graduels et Antiphonaires des divers ordres. Accordé pour 7 ans, en date du 1er jour de may 1665. Registré à condition, etc.

4 juin 1667. Ledit jour le Sr Savreux (libraire) nous a présenté un privilège du Roy pour un livre intitulé: *Nouvelle methode pour aprendre le plain-chant*, etc., pour 7 ans, en date du 23 mai 1667.

Le **23 février** nous a esté présenté un privilège du Roy daté du 22 janvier 1668 accordé au Sr de Bacilly pendant 7 années pour l'impression des livres intitulés: *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, et un *Recueil de tous les plus beaux Airs bachiques* et un *Journal de toutes les nouveautés du chant* 2).

Denis Gaultier. Ce jourd'huy **22 décembre 1669**, nous a esté presenté un privilege du Roy donné à Paris le 8 octobre 1669, pour dix années, pour un livre intitulé etc. 3) dont il désiroit faire graver en taille-douce toutes les pieces de Musique pour estre jouées sur le Luth par luy composées et par feu Aymond Gaultier son cousin 4).

27 juillet 1671. Le sieur Jacques Champion, sieur de Chambonnieres, nous a presenté un privilege par luy obtenu de S. M. pour un livre qu'il a composé intitulé les pieces de musique pour le clavessin, et ce pour le temps de dix années, en datte du 25 aoust 1670 5).

20 décembre 1670. Le sieur Corbetty nous a presenté un privilege par luy obtenu de S. M. pour plusieurs pieces à jouer sur la guitarre, etc., duquel le Sr Bonneuil doit jouir suivant la sentence obtenue au Chatelet et dattée du mercredi VIe novembre 1670 au proffit de Antoine Carré sieur de La Grange, et ce pour le temps de cinq années, et datté du 21 septembre.

4 juillet 1672. Le Sr Girin, marchand libraire à Lyon, nous a présenté un privilege à luy accordé pour l'impression d'un livre intitulé *l'Art d'apprendre* seul à jouer facilement et en peu de temps de la musette, ensemble la theorie et pratique sur le Luth et ce pour le temps de dix années en date du 16 février 1672 6).

Ms Fr. 21946.

16 janvier 1674. Le Sr. Francisco Corbetti nous a présenté un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre qu'il a composé intitulé *la Guittare royalle* et ce pour le temps de six années en datte du 21 decembre 1673 7).

---

1) Nous renvoyons à la réimpression de cet ouvrage qu'a publiée J. Gallay, Paris, 1870, in-12, avec introduction et notes.

2) Il s'agit de la première édition des *Rémarques curieuses*. Le «Recueil» parut en 1671 sous le titre de *Meslanges d'airs à deux parties*, d'airs à boire et autres chansons, par B. D. B. Nous n'avons pas retrouvé le *Journal*. Pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Bacilly, v. 13 avril 1661, 6 et 7 déc. 1662, 23 fév. 1683.

3) *L'etc.* est dans le texte.

4) Ce sont les *Pièces de luth de Denis Gaultier sur trois différents modes nouveaux*, dont un exemplaire existe à la Bibl. Nat. de Paris, et qui contiennent en effet plusieurs morceaux d'Ennemond Gaultier.

5) Voyez sur Chambonnières l'étude de M. Henri Quittard, parue dans la *Tribune de Saint-Gervais*, t. VII, 1901, p. 1 en suiv.

6) Ce privilège concerne le *Traité de la Musette*, de Borjon.

7) C'est le second recueil.

16 septembre 1675. Le S[r] Nicolas Le Bègue, organiste de l'eglise de S[t] Médéric, nous a presenté un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression de plusieurs pièces d'orgue et de clavessin pour le temps de dix années en datte du 14[e] septembre 1675.

23 mars 1677. Le S[r] René Ouvrard, maistre de la musique de la Sainte Chapelle du Palais à Paris, nous a présenté un privilège à luy accordé par S. M. pour un ouvrage qu'il a composé en latin et en français intitulé *la Musique rétablie depuis son origine* et l'histoire des divers progrez qui s'y sont faits jusques au temps a present avec l'explication de tous les autheurs grecs, latins, français, italiens, allemands, espagnols et anglois qui en ont traitté ou à dessein ou par occasion et toutte sa theorie et pratique tant antienne que moderne *avec plusieurs traittés particuliers* qui regardent cette science, comme: phisique, arithmétique, rethorique, poétique, pour le temps de vingt années, en date du 4[e] mars 1677[1]).

13 avril 1677. Le Rev. P. Jean-Jacques Souhouetti, Religieux de l'ordre de S[t] François, nous a présenté le privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre qu'il a composé intitulé *Nouvelle Methode pour apprendre le plain-chant et la musique*, avec beaucoup de facilité, par le moyen de laquelle le chant se trouve entièrement débarrassé de clefs, de notes, de lignes, de muances, pour le temps de vingt années, en date du 8[e] avril 1677[2]).

9 novembre 1682. Le S[r] Guillaume Desprez libraire à Paris nous a fait présenter un privilége à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre intitulé *Nouvelle méthode très seure et très facile pour apprendre parfaitement le plain-chant*, accommodé au nouveau bréviaire de Paris, pour le temps de six années, donné à Paris le 7 novembre 1682[3]).

14 novembre 1682. Le sieur Jean de Boesset, escuier, sieur de Hault, nous a fait présenter un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre intitulé Recueil de plusieurs ouvrages de musique latins et françois composés par feu Antoine de Boesset, pour le temps de six années, donné à Chaville le 18 juin 1682 . . . Lequel

---

1) Le grand ouvrage de René Ouvrard, *la Musique rétablie*, etc., ne fut jamais imprimé. Le ms autographe, anonyme, inachevé, et couvert de ratures et de corrections, existe en deux volumes à la bibliothèque de la ville de Tours. Voyez A. Dorange, *Catalogue des mss de la Bibl. de Tours*, 1875, in-4, p. 379; Th. Nisard, *Etudes sur la restauration du chant grégorien*, 1856, p. 350; Fétis, *Biogr. des musiciens*, t. VI, p. 393. — En 1677, Ouvrard se servit de son privilège pour imprimer un des «traités particuliers» qui y étaient mentionnés, et qui parut sous le titre de *l'Art et la science des nombres en français et en latin*, etc., à Paris, chez Lambert Roulland et Christophe Ballard, in-4°. On a vu plus haut, à la date 1658, deux mentions d'un précédent ouvrage de René Ouvrard, le *Secret pour composer en musique*, etc.

2) Le livre parut dans la même année sous un titre un peu différent: *Nouveaux élémens de chant* ou l'essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarasse entièrement le plein-chant et la musique de clefs, de notes, de muances, de guidons ou renvois, de lignes et d'espaces, de b mol, b quarre, nature, &c., en rend la pratique tres simple, tres naturelle et tres facile à retenir, sans y altérer rien dans la substance, etc. — Paris, Pierre Le Petit, 1677. Il n'y a pas de nom d'auteur au titre: le P. Jean-Jacques Souhaitty n'est nommé qu'au privilège et à l'approbation. L'Avertissement ne fait aucune allusion à une édition précédente: l'affirmation de Fétis à cet égard provient vraisemblablement d'une confusion de titre entre les *Nouveaux Eléments de chant* de Souhaitty, et la *Nouvelle Méthode* anonyme publiée chez Savreux en 1668, mentionnée dans le présent travail à la date du 4 juin 1667, et ci-après, en seconde édition, au 9 novembre 1682.

3) C'est, comme l'a indiqué La Fage (*Cours complet de plain-chant*, p. 756) une seconde édition du livre publié chez Savreux, et mentionné plus haut, à la date du 4 juin 1667.

enregistrement nous avons fait à la charge que ledit livre sera débité par les mains d'un libraire ou imprimeur suivant les reglements1).

23 février 1683. (Renouvellement du privilège de Bacilly pour ses *Remarques curieuses* et ses *Melanges*. Voy. ci-dessus, 23 février 1668).

7 mars 1684. Le Sr Jean Le Brun, ecclesiastique du diocese de Rouen, nous a fait presenter un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre intitulé *Methode très utile et très facile pour apprendre le plain-chant* dans la perfection, avec un traite des huit tons de l'eglise, des tons de l'orgue, de l'unisson dans l'office et du chant pour toutes les heures canoniales et la messe. Pour le temps de douze années. Donné à Versailles le 20 février 1684 2).

26 juillet 1684. (Renouvellement d'un privilège collectif accordé au libraire André Praslard pour plusieurs ouvrages, dont le septième est *L'art de chanter*, de Lancelot.)

31 mars 1685. Le Sr Honoré Dambruis, maistre de musique, nous a fait presenter un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression d'un livre ou divers ouvrages de musique gravés en taille-douce. Pour 10 années. Donné à Versailles le 23 novembre 1684.

19 octobre 1685. Le Sr de Machj nous a présenté un privilège à luy accordé par S. M. pour plusieurs pièces de violle en musique et en tablature. Pour 10 années. Donné à Chaville le 11 octobre 1685.

23 mars 1686. Le Sr de Visé nous a fait présenter un privilège à luy accordé par S. M. pour l'impression et gravure des *piesses de guitare* pour six années, donné à Paris le 21 février 1686.

2 septembre 1686. Le Sr Marais de la musique du Roy nous a fait présenter un privilège ... pour la gravure et impression des *piesses de violle*, pour 15 années, donné à Versailles, le 8 juin 1686 3).

20 août 1687. Le Sr Bonneuil maistre graveur à Paris nous a présenté un privilège ... pour graver un *Recueil de plusieurs messes* mises en plein-chant musical et curieusement recherchées par le Rev. Père Damance, religieux de la rédemption des captifs, pendant 10 années, donné à Paris le 8 aoust 1687.

3 octobre 1687. Le Sr Jean Rousseau nous a présenté un privilège ... pour l'impression d'un livre intitulé *Traité de la Violle* qui contient une dissertation curieuse sur son origine, etc., pendant le temps de dix années. Donné à Versailles le 29e jour d'aoust 1687 4).

Ms Fr. 21947.

11 juin 1688. Le Sr André Raison, organiste de l'abbaye de Ste Geneviève du Mont, nous a présenté un privilège ... pour l'impression d'un livre intitulé *Livre d'orgue*, pour le temps de 6 années. Donné à Versailles le dernier jour d'avril 1688 5).

1 décembre 1689. Le Sr Danglebert nous à présenté un privilège ... pour l'impression d'un livre intitulé *Airs de musique sur le clavecin* 6) pour le temps de 8 années, donné à Versailles le 6 juin 1689.

---

1) Sur les Boesset et leurs œuvres, voyez Hervé, *les Boesset*, dans *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, douzième session.

2) L'ouvrage parut sans nom d'auteur, à Rouen, chez Bonaventure Le Brun jeune en 1685, et fut réimprimé avec additions, à Rouen, chez Besongne, en 1704.

3) V. ci-après 24 déc. 1692, 11 déc. 1705, 25 févr. 1717, 22 avril 1729 et 22 juin 1735, pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Marais.

4) Voy. ci-après, 8 août 1699.

5) Voy. A. Guilmant, *Archives des maîtres de l'orgue*, tome II. Pour le second livre de Raison, v. 28 nov. 1714.

6) C'est le livre premier (seul publié) de: *Pièces de clavecin composées par J. Henry d'Anglebert.*

24 janvier 1690. Le Sr Boivin[1]) nous a présenté un privilège . . . pour l'impression d'un livre intitulé *Pieces d'orgues et de clavessin* de sa façon pour le temps de 6 années, donné à Versailles le 12 décembre 1689.

6 novembre 1690. Le Sr Couperin de Crouilly, organiste de St Gervais, nous a présenté des lettres de privilège à luy accordées pour la gravure d'un recueil de ses *airs en musique sur le chant de l'église,* pour le temps de six années, données à Paris le 2 septembre 1690[2]).

16 décembre 1690. Le Sr Jullien[3]), organiste, nous a présenté des lettres de privilège . . . pour l'impression de *pièces d'orgue et de clavessin* pour le temps de six années, données à Paris le 2 décembre 1690.

21 mai 1692. Le Sr Gillier, cy devant page de la musique de la chapelle du Roy, nous a presenté des lettres de privilège de S. M. pour l'impression des *Airs de musique de sa composition* pour le temps de 12 années, données à Paris le 19e mai 1692[4]).

24 décembre 1692. Le Sr Marin Marais nous a présenté des lettres de privilège à luy accordées par S. M. pour l'impression de plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale, pour le temps de 12 années, données à Versailles le 20 novembre 1692[5]).

30 mars 1695. Le Sr Jean de Bousset nous a présenté des lettres de privilège . . . pour l'impression d'un livre intitulé *Les Opéras, motets, airs et autres pièces de musique,* pour le temps de 15 années, donné à Paris le 4 mars 1695[6]).

13 décembre 1695. Le sieur Loullié nous a présenté des lettres de privilège . . . pour l'impression d'un livre intitulé *Elemens ou Principes de Piece de musique,* pour le temps de 12 années, donné à Paris le 3 décembre 1695[7]).

22 février 1697. Le Sr Claude Masson nous a présenté des lettres de privilège . . . pour l'impression d'un livre intitulé *Règles de la musique* tirées des ouvrages des meilleurs auteurs, pour le temps de 8 années, données à Versailles le 3 janvier 1697.

4 mai 1697. Le Sr Christophe Ballard, Imprimeur pour la musique, nous a présenté des lettres de privilege à luy accordées par S. M. pour la repression des livres intitulés *Livres d'Eglise,* antiphonaires, graduel romain et autres livres du plain-chant de l'eglise, pour le temps de 10 années, données à (lieu et date en blanc) 1697[8]).

17 février 1698. Le Sr Thomelin nous a présenté des lettres de privilège . . . pour l'impression d'un *livre d'orgue* composé par feu Thomelin son père, pour le temps de 10 années, donné à Paris le 6 février 1698[9]).

---

1) Jacques Boyvin. — Voyez Guilmant, *Archives des maîtres de l'orgue,* tome IX.

2) Sur François Couperin l'ancien, dit Couperin de Crouilly, voyez l'étude de M. A. Pirro dans *la Tribune de St-Gervais,* tome IX, 1903, p. 361 et suiv. Les pièces visées par le privilège de 1690 n'ont été retrouvées qu'en ms. On suppose qu'elles ne furent jamais gravées. 3) Gilles Jullien. 4) Voyez ci-après, 4 août 1705.

5) Autres privilèges relatifs aux œuvres de Marin Marais, v. 8 juin 1686, 24 décembre 1692, 11 déc. 1705, 25 févr. 1717, 22 avril 1729, 22 juin 1735.

6) Pour les renouvellements de ce privilège, v. 10 avril 1710 et 9 févr. 1725.

7) Cet ouvrage, dont le registre rapporte inexactement le titre, et que Loulié fit paraître chez Christophe Ballard, contenait «l'estampe, la description et l'*usage* du chronomètre», première ébauche du métronome.

8) C'est l'édition révisée par Nivers.

9) En l'absence du livre lui-même, dont jusqu'ici l'on n'a pas retrouvé d'exemplaire, ce texte peut aider à fixer approximativement l'époque du décès de Jacques-Denis Thomelin, qu'un document cité par M. A. Pirro) dans la *Revue Musicale,* tome III, 1903, p. 552) montre en fonctions, comme organiste, à l'église St. Jacques la Boucherie, en 1685.

13 mai 1698. Les sieurs Christophe Ballard, syndic en charge, et Estienne Loulié, nous ont présenté des lettres de privilège à eux accordées par S. M. pour la permission et droit de vendre seuls dans le royaume le papier réglé de toutes manières tant pour le plain-chant que pour la musique, pendant le temps de 8 années, donné à Paris le 3e jour d'avril 1698.

21 juillet 1699. Le Sr Pierre Freillon-Poncein nous a présenté des lettres de privilège à luy accordées par S. M. pour faire imprimer, graver et vendre par le Sr Colombat ou tel autre imprimeur ou libraire un livre de sa composition intitulé: *la véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du hautbois de la flûte ou du flajollet,* avec les Principes de la musique pour la voix et toute sorte d'instrumens, aussi plusieurs pieces de musique instrumentale de sa composition qui n'ont pas encore paru, et ce pendant le temps de 8 années. Donné à Paris le 17 juin 1699.

8 août 1699. La veuve François Torcy, veuve de Jean Rousseau, maître de musique, nous a présenté des lettres de privilège ... pour l'impression du *Traité de viole* de son mari lorsqu'elle n'aura plus d'exemplaire de la première, à condition que l'impression s'en fera par nous Christophe Ballard seul et unique imprimeur de la musique du roy et syndic en charge, et ce pendant le temps de 6 années. Donné à Paris le 1er jour d'aoust 1699[1]).

13 décembre 1699. Le Sr Raoul Auger Feuillet me de danse de Paris, nous a présenté des lettres de privilège à luy accordées par S. M. pour faire imprimer par le Sr Dumenil l'un des trente-six imprimeurs de Paris un livre intitulé *L'Art de décrire la danse* par caracteres et figures demonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soi-mesne toutes sortes de danses, tant celles dudit Feuillet que celles composées par les autres auteurs, avec leur permission toutefois, et ce, pendant le temps de 6 ans. Données à Paris le 6e jour d'aoust 1699[2]).

Ms Fr. 21948.

Une lacune existe entre ce registre et le précédent. Le dernier article du ms 21947 est du 19 novembre 1700, le premier du ms 21948, du 4 septembre 1703. A partir de cette date et de ce registre, le Syndic de la communauté des libraires, se conformant aux nouveaux réglements, transcrit en entier dans ses registres le texte des lettres de privilège. Pour éviter de fastidieuses répétitions nous ne reproduirons ci-après que les dates, les noms d'auteurs et les titres d'ouvrages, en nous servant des abréviations P. G. pour «privilège général», P. L. pour «privilège local», et P. S. pour «permission simple».

25 janvier 1704. P. S. pour 10 ans, du 22 décembre 1703, à «André Destouches de Guillerville, ci-devant l'un de nos mousquetaires», pour «plusieurs pièces de musique tant vocales qu'instrumentales, latines, italiennes et françoises»[3]).

---

1) On lit en marge cette annotation de Ballard: «Ce privilège est inutile, le nôtre est suffisant pour tout suivant l'intention du Roy.» L'inscription de ce privilège «inutile» obtenu par la veuve Rousseau renseigne approximativement sur la date de la mort de ce «maître de viole.» Pour le première édition, voyez ci-dessus, au 3 octobre 1687.

2) V. ci-après 22 sept. 1705 et 29 août 1709.

3) Ce document est le seul, à notre connaissance, où le compositeur Destouches s'intitule «de Guilleville». Les pièces publiées par M. L.-G. Pélissier (Famille, fortune et succession de André Cardinal Destouches, etc., dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris,* tome XXVI, 1899, p. 25 et suiv.), nous apprennent que le père

14 février 1704. P. G. pour 15 ans, du 30 janvier, à « André L o r i n , conducteur de nostre Académie royale de danse et syndic des maistres à danser suivant notre cour», pour « faire graver et imprimer toutes sortes de danses . . . décrites tant par des figures des personnages . . . que par d'autres figures ou caractères placées sous la note des airs[1]) », etc.

9 mai 1704. P. G. pour 12 ans, du 4 mai, à André C a m p r a , pour « toutes les pièces de musique de sa composition »[2]).

12 août 1704. P. G. pour 10 ans, du 10 août, à François D u v a l , pour ses *Sonates et autres pièces*[3]).

6 décembre 1704. P. S. pour 3 ans, du 3 décembre, à la veuve Lambin, libraire, pour la réimpression de «*Noels nouveaux et Cantiques spirituels composez et mis en lumiere sur les plus beaux airs de cour et du temps*».

25 avril 1705. P. G. pour 10 ans, du 21 avril, à Gaspard L e R o u x , par « un livre intitulé *Pièces de clavecin*».

15 mai 1705. P. G. pour 12 ans, du 10 mai, au S^r M a s s o n , pour « divers traitez sur la composition de la musique, et plusieurs airs gravés en taille-douce[4]) ».

26 mai 1705. P. G. pour 10 ans, du 10 mai, à «Michel de L a B a r r e , flûte de de notre chambre», pour « un opéra intitulé *la Vénitienne*»[5]).

Ms Fr. 21949.

7 juillet 1705. P. G pour 6 ans, du 14 juin, à François C a m p i o n , pour « deux livres de musique dont l'un est intitulé *Nouvelles découvertes sur la guitare* contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder, et l'autre, Version de tablature en musique des pièces de guitare »[6]).

13 juillet 1705. P. S. pour 6 ans, du 10 mai, au libraire Christophe David, pour une réédition du Traité de mécanique et de l'*Abrégé de musique* de D e s c a r t e s.

4 août 1705. P. G. pour 3 ans, du 26 juillet: « Nostre amé Jean-Claude G i l l i e r nous ayant fait exposer qu'il a composé depuis plus de quinze ans et compose actuellement la musique des divertissements et agréments de la plupart des pièces du Théâtre françois, lesquelles sont souvent représentées à la cour, qu'il souhaiterait donner au public sous le titre de *Recueil d'airs de la Comédie françoise*, s'il nous plaisait lui accorder nos lettres de privilège », etc. Avec cession de l'auteur au libraire Ribou[7]).

4 septembre 1705. P. L. pour Paris, et pour 3 ans, du 23 août, à l'abbé R a g u e n e t

---

du musicien, Etienne Cardinal, marchand bourgeois à Paris, mort en 1694, prenait les titres de «sieur Des Touches et de Guilleville.»

1) Nous avons reproduit, dans l'introduction de ce travail, le texte complet du privilège de Lorin.

2) Ce privilège fut renouvelé le 7 septembre 1720 et le 23 novembre 1736. Campra fit éditer chez Ballard la plupart de ses ouvrages.

3) Sur François Duval, voyez les articles de M. L. de L a L a u r e n c i e , dans *le Mercure musical*, années 1905, p. 59 et suiv., et 1906, tome I, p. 40 et suiv. — V. ci-après, 14 janvier 1715.

4) Voyez ci-dessus, 22 février 1697. — Ce renouvellement en mai 1705 contredit l'assertion de Fétis, d'après laquelle Masson serait mort avant 1705.

5) Des exemplaires en copie, avec seulement le titre imprimé, furent mis en vente chez Christophe Ballard.

6) V. ci-après 10 déc. 1715, 17 déc. 1718, 19 fevr. 1734.

7) V. ci-dessus, 21 mai 1692.

pour sa *Défense du parallèle* des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique, etc. La cession de l'auteur à la veuve Barbin, libraire, est enregistrée le 10 novembre.

22 septembre 1705. P. G. pour 4 ans, du 29 août, au « Sr Raoul Auger Feuillet, maître et compositeur de danse à Paris», pour la réimpression du livre intitulé «*l'Art de décrire la danse*»[1]).

23 septembre 1705. P. S. pour 4 ans, du 13 septembre, à Estienne Drouaux, maître de musique à Paris, pour la réimpression de sa *Nouvelle méthode* pour apprendre le plain-chant, divisée en quatre parties[2]).

27 octobre 1705. P. L. pour Paris, pour 8 ans, du 17 octobre, à Frédéric Paulin, pour «des *motets à* 1, 2 *et* 3 *voix* avec la basse continue, et un *recueil d'airs sérieux et à boire*»[3]).

4 décembre 1705. P. S. pour 5 ans, du 3 novembre, à la demoiselle de Beaumont, pour un livre intitulé « *Noëls sur les airs les plus nouveaux* et sur quelques-uns des anciens, avec les citations de plusieurs passages de l'Ecriture sainte d'où ils sont tirés».

11 décembre 1705. P. G. pour 10 ans, du 17 octobre: «Le Sr Marin Marais, ordinaire de la musique de notre chambre, nous ayant fait exposer qu'il a composé plusieurs pieces de musique tant vocale qu'instrumentale, dont quelques-unes ont été données au public en vertu de nos lettres de privilège du 20 novembre 1692, mais que le temps de 12 années porté par lesd. lettres étant expiré, il nous supplioit de luy accorder de nouvelles lettres, tant pour lesdites pieces déjà publiées, que pour plusieurs autres pieces de sa composition, dont il desireroit faire part au public: nous avons permis et permettons par ces presentes aud. Sr Marais de faire graver et imprimer par tels graveurs et imprimeurs qu'il voudra choisir toutes les pieces de musique tant vocales qu'instrumentales de sa composition, tant celles qu'il a cy devant publiées, que celles qu'il a composées depuis, ou qu'il composera cy après», etc.[4]).

14 décembre 1705. P. S. pour 3 ans, du 22 novembre, «au Sr Rémond, pour l'impression d'un manuscrit intitulé *Lettre critique sur Philomèle*, tragédie nouvelle mise en musique»[5]).

1 mars 1706. P. G. pour 10 ans, du 7 février, au Sr Baptistin[6]) pour des «*Cantates françoises* et autres compositions de musique vocale et instrumentale

6 avril 1707. P. G. pour 15 ans, du 2 avril, «à Jean-Baptiste de Lully, écuyer, surintendant de la musique de la chambre, pour la réimpression des œuvres de feu J. B. de Lully, son père»[7]).

---

1) V. ci-dessus, 13 déc. 1699.

2) Une précédente édition, publiée sans privilège en 1674 «à Paris, chez Gilles Blaizot» portait au titre «par le Sieur Drouaux», sans prénom. (Bibl. Ste Geneviève). L'édition de 1705, qui parut «chez Nicolas Couterot», à Paris, donne le prénom *Estienne* au privilège seulement. Fétis se trompe donc en appelant l'auteur Henri-Blaise.

3) Sur les publications de F. Paulin, voyez notre étude: *la jeunesse de Rameau*, dans la *Rivista musicale italiana*, tome IX, 1902, p. 684 et suiv.

4) Pour les autres privilèges accordés à Marin Marais ou à ses héritiers, voyez ci-dessus, 2 septembre 1686, 24 décembre 1692, et ci-après, 25 février 1717, 22 avril 1729, 22 juin 1735.

5) Cette brochure de Toussaint Rémond de Saint-Mard parut chez P. Ribou. Elle se rapportait à l'opéra de La Coste, *Philomèle.*

6) J. B. Stuck, dit Batistin.

7) Le 16 juillet 1708 fut enregistrée la cession de ce privilège à «Pierre Guyenet, conseiller du Roi, trésorier, receveur général et payeur des rentes de l'hôtel de ville de Paris, ayant le privilège des opéras, tant pour cette ville, que pour les autres villes du

21 avril 1707. P. G. pour 8 ans, du 19 avril, à «Gio. Antonio Guido, musicien du duc d'Orléans», pour «un *recueil de motets* à 1, 2 ou 3 voix avec symphonie et sans symphonie, et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale»1).

21 juin 1707. P. G. pour 15 ans, du 13 juin, à «Elisabeth Jacquet, veuve du Sr de Laguerre, organiste de la Ste Chapelle, de l'église St Louis, de la maison professe des Jésuites et de la paroisse St Séverin», pour des «*Sonates, pieces de clavecin* et autres de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition»2).

12 août 1707. P. G. pour 12 ans, du 3 juillet, au Sr L. Marchand, pour les «ouvrages de musique, *pièces de clavecin et d'orgue* de sa composition»3).

10 septembre 1707. P. G. pour 12 ans, du 3 juillet, «au Sr Charles de La Ferté pour un livre de *Sonates* de sa composition pour le violon et la basse et même les autres pieces de musique tant vocales qu'instrumentales qu'il composera ci après».

27 décembre 1707. P. G. pour 5 ans, du 24 décembre, au Sr Damet, pour une *Nouvelle méthode* pour apprendre le plain-chant.

5 janvier 1708. P. L. pour Paris, pour 10 ans, du 24 décembre 1707, à Charlotte Massard de La Tour, pour «les Sonnates de Corelli»4).

23 avril 1708. P. G. pour 6 ans, du 10 mars, au Sr Brunet de Molan, pour «un livre intitulé *Ariettes françoises et Cantates* de sa composition»5).

5 août 1708. P. G. pour 8 ans, du 10 juin, au Sr Pierre Dumage, organiste de l'église collégiale de Saint-Quentin, pour «plusieurs ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»6).

25 septembre 1708. P. L. pour Paris, pour 4 ans, du 1er juillet, à Louis Bourgeois, maître de musique à Paris, pour «un *recueil de Cantates françaises* et autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»7).

11 février 1709. P. G. pour 8 ans, du 7 décembre, «au Sr Roger, ordinaire de notre musique» pour «le recueil des parolles et des airs par luy composés».

8 mars 1709. P. L. pour la ville de Rouen, pour dix ans, du 2 mars, au Sr Cassone, pour «les Sonates de Corely»8).

15 mars 1709. P. L. pour Paris, pour 8 ans, du 9 mars, à Jacques Morel, «cy devant page de notre musique», pour «un livre de *pièces de violles* en partition et

---

royaume.» Cette cession était faite moyennant le paiement par Guyenet d'une somme de 9200 livres, plus le remboursement des sommes dépensées pour la gravure d'*Alceste*. Sur les questions relatives à la propriété des œuvres de Lully, voyez Campardon, *l'Académie royale de musique*, tome II, p. 152 et suiv., la *Revue des documents historiques*, tome II, p. 108, et suiv., et Corda, *Catalogue des factums*, etc., tome III, p. 412. Quatre factums relatifs aux procès entre Lully fils et Christophe Ballard se trouvent joints au Ms Fr. 22072 de la Bibliothèque Nationale.

1) V. ci-après, 30 août 1726.

2) Voyez notre étude sur Elisabeth Jacquet de la Guerre dans *l'Art*, du 15 octobre 1894.

3) Voyez: André Pirro, Louis Marchand, dans le *Recueil trimestriel* de la Société, internationale de musique, tome VI, p. 136 et suiv., et les *Archives des maîtres de l'orgue*, tome III.

4) Pour d'autres éditions françaises d'œuvres de Corelli, voyez ci-après, 8 mars 1709, 4 mars 1719, 22 juin 1729, 6 avril 1736, 12 octobre 1739, 12 janvier 1751, 21 août 1765.

5) Ces Cantates furent publiées sans nom d'auteur.

6) Voyez les *Archives des maîtres de l'orgue*, tome III.

7) Ce privilège fut renouvelé; v. 18 mai 1718. Voyez en outre au 12 janvier 1751.

8) Ce privilège fut renouvelé; v. 4 mars 1719 et 22 juin 1729.

toutes autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale qu'il composera cy après». — Une restriction inusitée est formulée dans le texte de ce privilège: «Nous luy avons permis et permettons par ces présentes de faire graver lesd. pieces de musique, tant instrumentales que vocales, pourveu néantmoins qu'elles soient conformes à la bienséance et aux bonnes mœurs».

25 mars 1709. P. L. pour Paris, pour 6 ans, du 23 mars, à Jacques Edouard, libraire, pour «des musiques d'église gravées, ou motets, du Sr Charpentier, de son vivant Me de musique de notre Sainte Chapelle de Paris... pourveu néantmoins qu'ils soient conformes au christianisme»[1]).

20 mai 1709. P. G. pour 12 ans, du 18 mai, au Sr de Montéclair, pour sa «*Nouvelle Méthode* pour apprendre la musique, avec plusieurs pièces tant vocales qu'instrumentales, à une et à plusieurs parties, et autres pièces de musique italienne qu'il a recueillies»[2]).

12 juillet 1709. P. G. pour 10 ans, à Guyenet «pour les opéras qui seront représentés à l'Academie royale de musique». Même jour, cession à Ballard.

12 juillet 1709. P. G. pour 10 ans, du 28 avril, à Louis-Antoine Dornel pour «un trio et autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»[3]).

29 août 1709. P. G. pour 12 ans, du 7 juillet, au Sr Feuillet, pour «quelques ouvrages de chorégraphie ou danses notées par caractères démonstratifs, tant dudit Sr Feuillet que d'autres auteurs avec leur permisison, ensemble un petit livre d'Airs de danses et de contredanses»[4]).

9 décembre 1709. P. G. pour 12 ans, du 24 novembre, à Michel de La Barre, pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale, et pour les flutes traversières à deux ou plusieurs parties, de sa composition»[5]).

21 mars 1710. P. L. pour Paris, pour 10 ans, du 15 mars, à Jean-Baptiste Senaillié, pour «un *recueil de plusieurs sonates françaises* avec la basse continue»[6]).

3 avril 1710. P. G. pour 10 ans, du 15 mars, à Philippe Courbois, Me de musique, pour «des pièces et ouvrages de musique tant vocales qu'instrumentales, de sa composition».

10 avril 1710. P. G. pour 15 ans, du 5 avril, à J. B. de Bousset, pour «toutes les pièces de musique de sa composition»[7]).

Ms Fr. 21950.

18 septembre 1710. P. G. pour 15 ans, du 13 septembre, à Nicolas Clerambault, organiste et maître de clavecin, pour «toutes les pieces de musique de sa

1) J. Edouard, et Mathas, neveux de Marc-Antoine Charpentier, se servirent de ce privilège pour publier un «premier livre» contenant douze «Motets mêlés de Symphonies». Le succès n'ayant pas répondu à leur attente, ils se décidèrent à céder, en 1727, les manuscrits de leur oncle à la Bibliothèque du roi.

2) Voyez ci-après, 22 avril 1727, 30 janvier 1728, 18 octobre 1736.

3) Voyez ci-après, 30 juillet 1718, 27 avril 1731.

4) Renouvellement d'un privilège antérieur. Voyez 13 déc. 1699 et 22 septembre 1705.

5) Voyez ci-dessus, 26 mai 1705, et plus loin, 17 octobre 1721.

6) Voyez, pour le renouvellement de ce privilège, ou pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Senallié, 28 février 1722, 29 mai 1746, 12 janvier 1751, 5 mars 1759, 21 août 1765.

7) Voyez ci-dessus, 30 mars 1695, et ci-après, 9 février 1725.

composition, tant vocale qu'instrumentale, cantates françaises et italiennes, sonates, motets, pièces d'orgue et de clavecin, et autres Airs, à une ou plusieurs voix»1).

15 décembre 1710. P. G. pour 6 ans, du 6 décembre, à Blaisine Berain, veuve du Sr Colasse, pour «les ouvrages de musique tant instrumentale que vocale en français et en latin de la composition du Sr Colasse»2).

24 décembre 1710. P. G. pour 6 ans, du 1 décembre, à «Edme Foliot, Me de musique de la maison professe des jésuites de Paris, et cy-devant de l'église de Troyes» pour «un *recueil de motets* et autres pièces de musique»3).

19 août 1711. P. S. pour 4 ans, du 9 août, au Sieur Dumas, pour imprimer «*l'Art de transposer* toutes sortes de musique sans estre obligé de connaître le ton ni le mode».

16 septembre 1711. P. G. pour 12 ans, du 23 août, à «Louis-Guillaume Pecour, ancien courrier de cabinet, pensionnaire pour la danse et Me à danser de Madame la Dauphine», pour imprimer les danses qu'il a faites pour le roi et pour l'Académie royale de musique, ballets, et bals, «en corégraphie, conformément au livre du Sr Feuillet auquel il avait donné tous les ouvrages dont les deux livres de corégraphie sont remplis»4).

12 décembre 1711. P. L. pour Paris, pour 12 ans, du 12 décembre, à «Jacques Hotteterre, l'un des musiciens de notre chambre pour la fluste traversiere», pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale et pour les flustes traversieres à deux ou plusieurs parties de sa composition»5).

27 février 1712. P. G. pour 6 ans, du 22 février «au Sr Durand, avocat en nos cours de Parlement de Paris et d'Aix», pour «un livre qu'il a composé intitulé la Musique naturelle et par raisonnement avec les airs et figures, odes, hymnes, cantiques et chansons spirituelles qui forment l'union de la Poesie avec elles et avec la musique qui est en usage».

29 mai 1712. P. G. pour 10 ans, du 29 mai, au Sr Jean Antoine Piani dit Desplanes, pour «divers ouvrages de musique tant vocales que instrumentalles de sa composition».

7 août 1712. P. G. pour 10 ans, du 7 août, au Sr Piroye, pour divers ouvrages, etc. (même formule que ci-dessus).

4 septembre 1712. P. G. pour 10 ans, du même jour, à Jean-Baptiste Morin, ordinaire de la musique de M. le duc d'Orléans, pour «divers ouvrages», etc. (même formule).

A partir de l'année 1713, les lettres de privilège transcrites dans ce registre n'y sont accompagnées d'aucune autre date que de celle du jour où elles ont été accordées.

---

1) Ce privilège fut renouvelé; v. 27 février 1725. — Voyez les *Archives des maîtres de l'orgue*, de M. A. Guilmant, tome III.

2) Blaisine Berain, veuve de Pascal Colasse, était la fille du célèbre dessinateur et peintre Jean Berain.

3) Ces motets, qui parurent la même année, furent annoncés dans les *Mémoires de Trévoux*, mars 1711, p. 554. Le frontispice, dessiné par Berain, et la dédicace, ont été reproduits en fac-simile dans la *Rivista musicale italiana*, tome V. 1898, p. 31 et 32.

4) Pour les privilèges accordés à Feuillet, voyez ci-dessus, 13 déc. 1699, 22 septembre 1705 et 29 août 1709.

5) Ernest Thoinan, dans sa brochure *Les Hotteterre et les Chédeville*, Paris, 1894, in -4, a établi, p. 37 et suiv., que Jacques Hotteterre était bien le célèbre *Hotteterre le Romain*, auquel tous les auteurs précédents donnent par erreur le prénom de Louis. — V. ci-après 10 juin 1721 et 10 sept. 1723.

22 janvier 1713. P. G. pour 10 ans, à Pierre Laurent Langlois, pour «plusieurs ouvrages en musique de sa composition, tant vocale qu'instrumentale».

14 mai 1713. P. G. pour 20 ans, à François Couperin, «compositeur et organiste de nostre chapelle et cy-devant maistre de clavecin de nostre très cher et bien amé petit filz le Dauphin duc de Bourgogne», pour «plusieurs pieces de musique de sa composition, tant pour la vocale que pour l'instrumentale, conjointement ou séparément« [1]).

20 août 1713. P. G. pour la publication des paroles et de la musique des opéras représentés à l'Académie royale de musique, ce théâtre étant administré par les syndics de la faillite Guyenet.

26 novembre 1713. P. G. pour 10 ans, à Rebel, pour ses «*Sonates* et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale» [2]).

2 décembre 1713. P. G. à «André Danican Philidor le pére, l'un de nos musiciens ordinaires et de la musique de nostre chapelle», pour «un Recueil de ce que les plus célèbres musiciens de l'Europe, François, Espagnols, Italiens et Allemans, ont composé de plus beau, tant pour la Musique de nostre chapelle, et la Musique de notre chambre, ou symphonies instrumentales, qu'autres pieces choisies des Opera qui ont esté faites dans les Pays Estrangers, et qui n'ont pas esté imprimez dans notre Royaume, comme aussi les motets de Bassani, Melani, Legrinsi [Legrenzi], Foggia ou autres auteurs italiens, et les differentes pieces de sa composition, les quels recueils il desireroit en faire part au public» [3]).

7 avril 1714. P. G. pour 15 ans au S^r Michelly pour «un recueil de *Sonates* et autres pièces de musique tant vocales qu'instrumentales» [4]).

---

1) Ce privilège collectif fut plusieurs fois renouvelé; voyez 20 mai 1733, puis, au profit de la veuve de Couperin, le 20 août 1745, au profit de ses héritiers, le 7 octobre 1757.

2) Il s'agit de Jean-Féry Rebel, sur lequel on consultera l'excellent travail de M. L. de La Laurencie, dans le Recueil de la Société intern. de musique, 7^e année, 1905—06, p. 257 et suiv.

3) Philidor père, ou aîné, qui était «garde des livres de musique du roi», avait publié déjà en 1695, chez Ballard, un choix d'*Airs italiens* dont Brossard a transcrit le titre dans ses papiers (Ms nouv. acq. lat. 523, fol. 62) et dont nous ne connaissons pas d'exemplaire: *Airs italiens composez par les plus celebres Autheurs,* mis en partition avec les ritournelles et symphonies de violon, tels qu'ils se chantent ordinairement dans tous les divertissements de la cour. Recueillis par les sieurs Fossard et Philidor l'aisné, ordinaires de la musique du Roy. Première partie. A Paris, chez Pierre Ballard, imprimeur et libraire, rue S. Jacques à S^e Cecille, 1695. In 4^o obl. — Brossard, qui avait vu cet ouvrage dans la bibliothèque des Ballard, indique ainsi son contenu: «On trouve en ce recueil: 1^o plusieurs Ritornelles ou Preludes de M. de La Lande, Surintendant de la musique du Roi, composées dans le gout et le mouvement des Airs, italiens auxquels elles servent de Prelude ou preparation. 2^o Une cantate du S^r Lorenzani qui commence: A pena de l'oriente, etc., pour une basse-taille, 2 V.V. ou flutes et une basse continue. 3^o Un air de M. de Lully qui commence: Scocca pur, etc. avec ses Ritournelles du même Autheur. 4^o Plusieurs Airs de M. de La Barre avec leurs Ritornelles, etc.»

4) Il s'agit du violiniste Michel Mascitti, que, suivant une habitude commune à cette époque, on désignait souvent par son prénom. La liste complète des éditions de ses œuvres publiées à Paris a été donnée par M. L. de La Laurencie, dans son livre: *l'Académie de musique et le concert de Nantes,* Paris, 1906, p. 40 et suiv. Pour d'autres privilèges le concernant, voyez ci-après 26 janvier 1731, 12 juillet 1740, 21 août 1765.

19 juin 1714. P. G. pour 10 ans, à Jean-Baptiste du Tartre pour «plusieurs pièces de musique tant vocales qu'instrumentales».

7 septembre 1714. P. G. pour 5 ans, au Sieur Dandrieux pour «plusieurs ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»[1]).

28 novembre 1714. P. L. pour Paris, pour 10 ans, à «André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte Geneviève du Mont et du grand couvent et collège des Jacobins rue St Jacques »pour «plusieurs ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»[2])

14 janvier 1715. P. L. pour Paris, pour 12 ans, à François Duval «ordinaire de la musique et l'un des vingt-quatre violons», pour «divers ouvrages de musique instrumentale à une, deux ou plusieurs parties de sa composition»[3]).

21 janvier 1715. P. L. pour Paris, pour 12 ans, à «Alexandre Pasquier, compositeur, maître de musique, organiste et maître de clavecin» ,pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale à une ou plusieurs parties».

28 janvier 1715. P. G. à Jacques Bonnet pour son *Histoire de la musique*.

30 avril 1715. P. G. pour 12 ans «au Sieur Joseph Fedelli Saggione» pour «plusieurs ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale»[4]).

9 mai 1715. P. G. pour 15 ans, à «Louis Francœur, maître de musique, et l'un des 24 violons ordinaires de la musique de la chambre», pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale».

10 décembre 1715. P. L. pour Paris, pour 10 ans, au Sr Campion, pour son «Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique»[5]).

Ms Fr. 21951.

18 juillet 1716. P. L. pour Paris, pour 6 ans, du 23 juin, à «Louis Neron, maître de clavessin de nostre ville de Paris», pour «plusieurs ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

7 janvier 1717. P. L. pour Paris, pour 15 ans, du 15 décembre 1716, à François Chauvon, pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale et particulierement pour les flutes traversieres à deux ou plusieurs parties de sa composition».

25 février 1717. Renouvellement, pour 12 ans, du privilège accordé à Marin Marais[6]).

12 juillet 1717. P. G. pour 12 ans, du 29 juin, à «Pierre Danican Philidor, ordinaire de la musique de la chapelle et chambre», pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale a une, deux ou plusieurs parties de sa composition».

23 septembre 1717. P. G. pour 12 ans, du 10 août, à Pierre Dupont, maître de musique, pour «un ouvrage intitulé *Principes de musique*, par demande et par réponse, pour rendre cet art facile à tous ceux qui voudront apprendre la musique tant vocale qu'instrumentale».

18 mai 1718. P. L. pour Paris, pour 8 ans, du 12 mai, à «Thomas Louis Bourgeois, maître de musique à Paris,» pour «un *recueil de cantates* et autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition[7]»).

---

1) Ce privilège concerne Pierre Dandrieu.

2) Voyez ci-dessus, 11 juin 1688, pour le premier livre d'orgue d'André Raison. Le second parut en 1714.

3) Voyez ci-dessus, 12 août 1704.

4) Voyez ci-après, 3 août 1728.

5) Voyez ci-dessus, 7 juillet 1705, et ci-après, 17 décembre 1718 et 19 février 1734.

6) Voyez ci-dessus, 8 juin 1686, 24 déc. 1692 et 11 déc. 1705.

7) Voyez 25 septembre 1708.

30 juillet 1718. P. G. pour 10 ans, du 5 mai, à Antoine Dornel, pour «un trio et autres ouvrages de musique» etc.[1]).

6 septembre 1718. P. G. pour 15 ans, du 27 août, à Nicolas Bernier, pour ses «*motets* et autres pièces»[2]).

17 décembre 1718. P. G. pour 12 ans, du 8 décembre, à Campion, «maître de théorbe et de guitare de l'Académie de musique», pour un ouvrage de sa composition et qui a pour titre *Aventures pastorales meslées de chansons* mises en musique et ce qu'il composera par la suite tant en musique vocale qu'instrumentale, avec son traité de composition et d'accompagnement selon la regle des octaves»[3]).

2 janvier 1719. P. G. pour 15 ans, du 22 décembre, à Jacques Cochereau, maître de musique, pour ses «Pieces de musique tant vocale qu'instrumentale, et ce qu'il composera par la suite».

22 février 1719. P. G. pour 12 ans, du 19 janvier, au Sr Alexandre de Villeneuve, pour «plusieurs *motets* avec des leçons de ténèbres, un *Miserere* et autres musiques d'église»[4]).

4 mars 1719. P. G. pour 10 ans, du 22 février, au Sr Cassonne, pour «les Sonates de Corelly»[5]).

9 mai 1719. P. G. pour 12 ans, du 3 mai, au Sr*** (sans autre désignation) pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale».

23 mai 1719. P. S. pour 3 ans, du 18 mai, au libraire J.-B. Besogne, de Rouen, pour imprimer une «*Nouvelle méthode* tres facile pour apprendre le plain-chant dans la perfection».

3 octobre 1719. P. G. pour 9 ans, du 29 septembre, à «Jacques Aubert, musicien de notre tres cher et tres amé cousin le duc de Bourbon, prince de notre sang», pour «un livre de musique intitulé *Sonates*, sans paroles».

4 novembre 1719. P. G. pour 9 ans, du 27 octobre, à Louis de Caix d'Hervelois, pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale et pour la basse de viole à deux ou à plusieurs parties, de sa composition».

14 décembre 1719. P. G. pour 5 ans, du 1 décembre, au Sr Lamy, prêtre, pour son «*premier livre de motets* à 2, 3 et 4 parties avec un grand chœur».

26 juillet 1720. P. G. pour 12 ans, du 18 juillet, à Gabriel Besson, ordinaire de la musique du roi, pour des «*Sonnates* de sa composition».

28 août 1720. P. G. pour 10 ans, du 14 août, au Sr Renier, maître de musique pour «un *recueil d'Airs sérieux et à boire* et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

7 septembre 1720. Renouvellement du privilège de Campra.

8 février 1721. P. G. pour 10 ans, du 30 janvier, à André Le Sacq, pour «différentes pièces à une et à plusieurs flutes traversières»[6]).

6 mars 1721. P. S. pour 3 ans, du 16 janvier, au Sr de Grandval, pour faire imprimer un livre de *Cantates*[7]).

---

1) Voyez 12 juillet 1709.

2) C'est le renouvellement d'un privilège du 23 mai 1703, dont nous n'avons pas pu constater l'enregistrement, une lacune existant dans les registres entre novembre 1700 et septembre 1703. Pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Bernier, v. 3 mars 1724, 7 août 1734, 2 mai 1739, 4 nov. 1741, 21 août 1765.

3) Voyez 7 juillet 1705, 10 déc. 1715, 19 février 1734.

4) V. 9 janvier 1733.

5) Voyez 8 mars 1709.

6) Voyez ci-après, 10 mars 1738.

7) Voyez 14 avril 1732.

10 juin 1721. P. S. pour 3 ans, du 24 avril, à Jacques Hotteterre, pour faire imprimer «les *Sonates pour les flutes traversieres* et autres instruments de la composition de Roberto Valentine»[1]).

17 septembre 1721. P. G. pour 10 ans, du 4 septembre, à «Claude-Charles Le Cointre, ordinaire de l'Académie royale de musique», pour «un ouvrage de *Pieces de musique d'Italie* pour les instruments».

17 octobre 1721. P. G. pour 12 ans, du 22 septembre, à «Michel de La Barre, l'un des musiciens de la chambre pour la flûte traversière», pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale et pour les flûtes traversières à deux ou plusieurs parties, de sa composition»[2]).

Ms Fr. 21952.

11 décembre 1721. P. G. pour 12 ans, du 20 novembre, au Sr Dezais, «maître de danse de notre Académie royale de musique» pour «quelques ouvrages de chorégraphie au danses notées par caractères, figures, signes démonstratifs, avec un petit livre d'Airs de danses et de contredanses».

28 février 1722. P. S. pour 3 ans du 8 janvier, à Jean-Baptiste Senallié pour «un recueil de plusieurs *Sonates françoises* avec la basse continue et autres pièces de symphonies à deux et trois parties»[3]).

2 juillet 1722. P. G. pour 5 ans, du 26 juin, à Jean-Jacques Rippert pour «un recueil de *Sonates* et autres pièces qu'il a composées pour les instruments de musique»[4]).

20 juillet 1722. P. G. pour 10 ans, du 17 juillet, à «Bernard Burette, maistre de clavecin et compositeur de nostre très chère et très amée cousine Mademoiselle de Charollois» pour «diverses Cantates et différentes pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

23 octobre 1722. P. G. pour 20 ans, du 15 octobre à J.-B. Christophe Ballard pour réimprimer les «*livres de chœur* de l'ancien chant grégorien de l'église à l'usage romain veus et corrigés par feu nostre amé et féal Gabriel Guillaume Nivers compositeur organiste de notre chapelle de musique et de plain-chant»[5]).

4 novembre 1722. P. S. pour 3 ans du 15 octobre à «Joachim Michaud Chamborn» pour des «*Sonates italiennes* de sa composition».

Même jour, P. G. pour 8 ans, du 15 octobre, au Sr Martin Denis pour des «*sonates allemandes* de sa composition».

15 mars 1723. P. S. pour 3 ans, du 29 janvier, au Sr Guillain pour «*les Amusements d'une heure* en symphonie».

18 mars 1723. P. G. pour 8 ans, du 29 janvier, au Sr de Blamont [Colin de Blamont] pour «un ouvrage de sa composition, *Diane*, *Circé*, *Endimion*, et *la Toilette de Vénus*, cantates»[6]).

19 juin 1723. P. G. pour 10 ans, du 4 juin, à Jacques Bonnet pour son *Histoire générale de la danse.*

---

1) On a vu plus haut, 12 décembre 1711, le privilège accordé à Jacques Hotteterre pour ses propres compositions. V. encore ci-après, 10 septembre 1723.

2) Voyez 9 décembre 1709.

3) Voyez 21 mars 1710, 29 mai 1746, 5 mars 1759, 21 août 1765.

4) Ce texte confirme une indication de Gerber, reproduite par Eitner, *Quellen-Lexikon* t. VIII, p. 246. Le nom de Rippert manque dans Fétis.

5) Renouvellement d'un privilège à Christophe Ballard du 30 avril 1697.

6) Voyez 6 mars 1724, 10 juin 1729.

6 juillet 1723. P. S. pour 3 ans, du 1 juillet, au Sieur *** pour «les *Sonates* et *concerts* du Sr Thomaso Alboni [A l b i n o n i]»1).

26 juillet 1723. P. G. pour 6 ans, du 21 juillet, au Sr François B o u v a r d , maître de musique, pour des «*Sonates* et autres ouvrages de sa composition tant vocale qu'instrumentale».

3 septembre 1723. P. G. pour 10 ans, du 19 août, à «Claude G u e d o n , ordinaire de la musique de notre chambre et chapelle», pour des «*Cantates françoises, Sonnates, Motets, Airs* à une ou plusieurs parties et toute sorte de musique, tant vocale qu'instrumentale».

10 septembre 1723. P. S. pour 3 ans, du 27 août, au Sr *** pour des «*Sonates* du Signor Francesco T o r e l i o»2).

12 octobre 1723. P. G. pour 8 ans, du 7 octobre, au Sr Jean-Marie L e c l a i r , pour «plusieurs *Sonates* de sa composition»3).

2 novembre 1723. P. S. pour 3 ans, du 7 octobre, «au Sr D a n d r i e u , organiste de notre chapelle», pour des œuvres de musique instrumentale de sa composition»4).

22 novembre 1723. P. G. pour 10 ans, du 23 septembre, à la Veuve Ribou, libraire à Paris, pour «les œuvres en musique tant vocale qu'instrumentale du sieur Q u i n a u , notre comédien ordinaire» [Quinault].

4 janvier 1724. P. G. pour 8 ans, du 23 décembre 1723, au Sr Thomas M a r c , pour «un ouvrage de sa composition intitulé *Sonates et pièces de dessus de viole* et de pardessus de viole».

1 février 1724. P. G. pour 8 ans, du 7 janvier au Sr R a m e a u , pour «plusieurs *Cantates, pièces de clavecin* et autres pièces de musique instrumentale avec un système nouveau sur la musique, un sur la musique théorique, la basse fondamentale, et sur la mechanique des doigts sur le clavecin». — A la suite du privilège est copiée la déclaration de Rameau: «Je soussigné reconnois que je ne prétends pas jouir du present privilège en tout ce qui peut être contraire au Traité de l'harmonie que j'ay cédé à M. Ballard, ainsy les nouveaux sistème sur la musique théorique, sur la basse fondamentale et sur la mechanique des doigts sur le clavecin ne pourront être imprimés qu'apres avoir esté examinés et comparés à mondit Traité de l'harmonie que je ne pretends point détruire en aucune façon. Bien entendu qu'il me sera permis d'ajouter ce que bon me semblera à mes écrits et d'y joindre les accessoires nécessaires. A Paris le 1er février 1724. Signé: Rameau».

3 mars 1724. P. G. pour 12 ans du 2 mars, au Sr «Jean Baptiste Christophe Ballard, notre imprimeur ordinaire pour la musique, noteur de notre chapelle, ancien consul de Paris, par nous nommé syndic de la librairie et imprimerie de la même ville», pour «les *Chants des offices de differents Saints nouveaux* composez en plein chant par sieur B e r n i e r , maître de la musique de nostre Chapelle et de nostre Sainte Chapelle à Paris», etc.

6 mars 1724. P. S. pour 3 ans, du 3 février, au libraire Gabriel Valeyre pour un «*Examen critique du Ballet des Fêtes grecques et romaines*»5).

---

1) Voyez 6 avril 1736, 12 octobre 1739, 20 mai 1748, 12 janvier 1751.

2) D'après T h o i n a n , *les Hotteterre et les Chédeville*, p. 40, l'éditeur ici désigné par ***, serait Jacques Hotteterre, dit le Romain.

3) Sur Jean-Marie Leclair, voyez le travail de M. de L a L a u r e n c i e , dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, tome VI, p. 256 et suiv.

4) Jean-François Dandrieu. Voyez 19 nov. 1727, 16. oct. 1738.

5) Les Fêtes grecques et romaines, ballet héroïque de Colin de B l a m o n t , paroles de Fuzelier, avaient été représentées à l'Académie royale de musique le 13 juillet 1723.

Même jour, P. G. pour 8 ans, du 3 février, au Sr Denis Delair pour «plusieurs *traités d'accompagnement pour le théorbe et pour le clavecin* et autres ouvrages de musique instrumentale».

7 mars 1724. P. G. pour 8 ans, du 20 janvier, au Sr Hue, graveur, pour «un *recueil d'Airs nouveaux* sérieux et à boire composez par le Sr de La Serre, maître de musique.»

22 mars 1724. P. G. pour 8 ans, du 29 février, au Sr Joseph Boismortier pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition»[1]).

31 mai 1724. P. G. pour 10 ans, du 4 mai, au Sr Jean-Baptiste Anet «l'un de nos musiciens ordinaires de notre chambre», pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale «de sa composition[2]).

12 juin 1724. P. G. pour 8 ans, du 23 mars, au Sr Benard pour «plusieurs *Sonates* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition»[3]).

Ms Fr. 21953.

17 juin 1724. P. G. pour 8 ans, du 1 juin, à «Jacques David, maistre de musique en nostre bonne ville de Paris», pour «plusieurs *suites d'airs pour la musette, flûtes et hautbois*».

18 août 1724. P. G. pour 8 ans, du 11 août, à Louis Lemaire, maître de musique, pour «*les Quatre saisons,* cantates, motets et plusieurs pièces instrumentales de sa composition»[4]).

4 octobre 1724. P. S. pour 3 ans, du 27 septembre, au Sr Jean Charles, maître de musique, pour «un *mélange d'airs sérieux et à boire,* contredanses, chansons à danses et symphonies parodiées et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale.«

23 novembre 1724. P. G. pour 8 ans, du 9 novembre, au Sr Jean-Baptiste Cantin [Quentin] pour «plusieurs *Sonates à violon seul* avec basse»[5])

9 février 1725. P. G. pour 15 ans, du 8 février, au «Sr Jean Baptiste de Bousset, maistre de la musique de nos académies françoises des Inscriptions et des Sciences», pour «toutes les pièces de sa composition, tant vocales qu'instrumentales, motets, cantates, opéras et autres airs à une, deux ou plusieurs voix»[6]).

27 février 1725. P. G. pour 15 ans, du 22 février, à Nicolas Clerambault «organiste et maître de clavecin de notre bonne ville de Paris», pour «toutes les pièces de musique de sa composition tant vocale qu'instrumentale, cantates françaises et italiennes, sonates, motets, pièces d'orgue et de clavecin et autres airs à une, deux ou plusieurs voix».

2 mars 1725. P. G. pour 10 ans, du 22 février, au Sr Rameau [Pierre Rameau], pour «*le Maître à danser,* qui enseigne la manière de faire tous les différents pas des danses dans la régularité de l'art»[7]).

27 avril 1725. P. S. pour 3 ans, du 26 avril, à Laurent Maximilien Gaultier pour «la gravure et impression de plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de la composition dudit Sr Gaultier».

---

1) V. 4 août 1738.

2) Voyez les articles de M. de La Laurencie sur J. B. Anet dans la *Revue musicale,* 5e année, 1905, p. 548 et 582.

3) V. 2 déc. 1732.

4) V. 25 janvier 1740, 21 août 1765.

5) V. pour J. B. Quentin le jeune, 2 déc. 1732 et pour Bertin Quentin aîné, 7 sept. 1730.

6) V. 30 mars 1695, 10 avril 1710.

7) V. 4 déc. 1725.

28 octobre 1725. P. S. pour 3 ans, du 18 octobre, au libraire Noël Pissot pour un «*Dialogue sur la musique des anciens*»[1]).

4 décembre 1725. P. G. pour 8 ans, du 8 novembre, «au Sr Rameau, maître à danser ordinaire de la maison de la reine d'Espagne», pour «une *Méthode nouvelle pour apprendre à écrire ou tracer toutes sortes de danses* sur le papier et même qui donne l'intelligence de faire tous les pas selon les règles»[2]).

29 janvier 1726. P. G. pour 15 ans, du 24 janvier ,«au Sr Jean-François Lallouette, maistre de musique de Notre-Dame de Paris», pour «plusieurs *motets* et ouvrages de sa composition».

17 février 1726. P. G. pour 6 ans, du 24 janvier, au Sr Naudot, pour «plusieurs *sonates pour la flûte* de sa composition«[3]).

12 juillet 1726. P. G. pour 8 ans, du 4 juillet: «... Nostre bien amé Mre Jean Francois Demoz, prestre du diocese de Geneve dans notre partie de France, nous a fait remontrer que le plein chant qui est comme l'ame des ceremonies de l'Eglise est si difficile à apprendre selon les methodes qui ont paru jusqu'a présent que ceux même qui sont obligés par leur estat de le sçavoir ne peuvent l'apprendre, ou du moins qu'avec beaucoup de peine et longue Etude, et si cher que la plupart ne peuvent en acheter les Livres et voyant de quelle nécessité le chant est pour servir Dieu et honorer les Saints ediffier le public, il nous aurait en conséquence très humblement fait supplier de luy accorder nos lettres de privilège et permission pour faire imprimer et graver sa nouvelle méthode et toutes sortes de livres de plein-chant selon son nouveau système y contenu dans la seconde partie, approuvé par MM. de l'Académie des Sciences le 5 juin dernier, lesquels ils ont approuvé estre sans comparaison plus facile, plus court et plus seur à apprendre et à mettre en pratique que tous ceux qui l'ont précédé et vraysemblablement que ceux que l'on pourroit inventer, offrant pour cet effet de le faire imprimer et graver ... à ces causes, voulant traiter favorablement ledit exposant et reconnoistre son zèle en luy donnant les moyens de nous les continuer, nous lui avons permis et permettons par ces présentes de faire imprimer ou graver ladite nouvelle methode et toute autre sorte de livre de plein-chant selon le nouveau système de sa nouvelle methode en un ou plusieurs volumes ...»[4]).

2 août 1726. P. G. pour 20 ans, du 25 juillet, à «Louise de Cury, veuve du feu sieur Michel Richard de Lalande, chevalier de nostre ordre de St Michel, surintendant et maître de nostre musique de nostre chapelle, de nostre chambre et nostre compositeur ordinaire de nostre dite chapelle et de nostre dite chambre», pour «les *motets* de la composition dudit feu Sr de La Lande son mary».

30 août 1726. P. G. pour 10 ans, du 17 août, à «Gio. Antonio Guido, maître de la musique de nostre très cher et très amé oncle Louis, duc d'Orléans, premier prince de nostre sang» pour «plusieurs *recueils de motets* à une, deux et trois voix avec symphonie, et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition»[5]).

2 septembre 1726. P. G. pour 8 ans, du 29 août, à Jean-Baptiste Somis, pour «plusieurs *sonates italiennes* de sa composition»[6]).

---

1) C'est l'ouvrage anonyme de l'abbé de Châteauneuf.

2) V. 2 mars 1725.

3) V. 8 mars 1729.

4) V. 18 nov. 1727, 13 août 1748. — Nous avons publié, dans la *Gazette musicale de la Suisse romande*, du 8 octobre 1896, une notice sur Demoz et ses ouvrages.

5) V. 21 avril 1707.

6) V. 5 janvier 1743, 12 janvier 1751.

22 avril 1727. P. S. pour 3 ans, du 6 mars, au S[r] de Montéclair, maître de musique, «pour la gravure et impression de plusieurs *menuets tant anciens que nouveaux* qui se dansent aux bals de l'Opéra»[1]).

27 mai 1727. P. G. pour 8 ans, du 23 mai, au S[r] Corrette, maître de musique, pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition»[2]).

12 août 1727. P. G. pour 8 ans, du 31 juillet, à André Chéron, pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition».

Ms Fr. 21954.

18 novembre 1727. P. G. pour 10 ans, du 7 novembre, au S[r] De Motz [Demoz], pour «une *nouvelle methode de chant* et toutes sortes de livres suivant son nouveau système»[3]).

19 novembre 1727. P. G. pour 10 ans, du 7 novembre, à Dandrieu, «organiste ordinaire de notre chapelle», pour «plusieurs ouvrages de musique instrumentale tant pour le clavecin que pour l'orgue de sa composition»[4]).

5 janvier 1728. P. S. pour 3 ans, du 26 décembre 1727, à l'imprimeur Pierre Jean Mariette le fils, pour un livre de «*Cantates italiennes*»[5]).

13 janvier 1728. P. G. pour 6 ans, du 26 décembre 1727, au S[r] Charles Dauphin, maître de musique, pour «plusieurs recueils d'*airs sérieux et à boire* et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale».

30 janvier 1728. P. G. pour 3 ans, du 23 janvier, à «Michel Pignole de Montéclair, pour «plusieurs *cantates* avec symphonie, 3[e] livre de sa composition»[6]).

2 avril 1728. P. G. pour 10 ans, du 19 mars, au S[r] «Jean Daniel Braun, ordinaire de la musique de notre très cher cousin le duc d'Epernon», pour «plusieurs *sonates* et autres pièces instrumentales de sa composition».

3 août 1728. P. G. pour 10 ans, du 22 juillet, au «S[r] Saggione, vénitien», pour «un *recueil d'airs français* dans le goût italien, tant vocal qu'instrumental»[7]).

1 octobre 1728. P. G. pour 8 ans, du 20 septembre, au S[r] Blavet «musicien ordinaire de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «plusieurs *sonates pour la flûte traversière*».

22 décembre 1728. P. G. pour 6 ans, du 17 décembre, à René Drouart de Bousset pour «plusieurs pièces de musique, et celles qu'il composera par la suite»[8]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 17 décembre, au S[r] Fabry, organiste à Lyon, pour «plusieurs *pièces pour l'orgue et pour le clavecin, traité d'accompagnement, sonates, motets* tirés de l'Ecriture sainte».

3 mars 1729. P. S. pour 3 ans, du 25 février, à Sebastien de Brossard, chanoine de Meaux, pour «une Lettre en forme de dissertation au S[r] De Motz sur sa *nouvelle méthode d'écrire le plain-chant* et la musique»[9]).

---

1) V. 20 mai 1709, 30 janvier 1728, 18 oct. 1736.
2) Michel Corrette. — V. 17 février 1735, 2 mai 1739, 20 mai 1748, 27 juin 1760.
3) V. 12 juillet 1726, 13 août 1748.
4) V. 8 nov. 1723, 16 oct. 1738.
5) L'auteur de ces Cantates n'est pas désigné.
6) V. 20 mai 1709, 22 avril 1727, 18 oct. 1736.
7) V. 30 avril 1715.
8) V. 28 déc. 1735, 24 juillet 1742.
9) Voyez ci-dessus le privilège à Demoz du 12 juillet 1726, et notre étude sur Sebastien de Brossard, dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXIII, 1896.

22 avril 1729. P. G. pour 6 ans, du 8 avril, à Catherine Damicourt, veuve de feu Marin Marais, pour «continuer à faire graver et réimprimer plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de la composition dudit feu S[r] Marin Marais, et qui ont pour titre: *Ariane et Bacchus, Sémélé, Alcione,* tragédies mises en musique, avec les autres ouvrages de musique instrumentale». Ce privilège est accordé pour «traiter favorablement» la veuve Marais et «reconnaître en sa personne les services que led. feu S[r] son mary nous a rendus pendant plusieurs années avec applaudissement du public».

10 juin 1729. P. G. pour 10 ans, du 3 juin, à François Colin de Blamont, superintendant et maître de la musique de notre chambre», pour ses «*Cantates, motets, opéras,* etc.[1]).

22 juin 1729. P. G. pour 8 ans, du 17 juin, au S[r] Cassone, pour «réimprimer les Sonates de Corelli»[2]).

9 juillet 1729. P. G. pour 6 ans, du 8 juillet, à François Boivin, marchand de musique à Paris, pour «plusieurs *sonates italiennes* de la composition du S[r] Quouance» [Quantz][3]).

17 août 1729. P. G. pour 6 ans, du 11 août, au S[r] de Briou pour «plusieurs *cantates*»[4]).

23 août 1729. P. G. pour 6 ans, du 11 août, au «S[r] Gaultier cy-devant directeur de l'Opéra de Rouen, pour plusieurs pièces de musique de sa composition et celles qu'il composera par la suite sous le titre de *Recueil d'airs sérieux et à boire*»[5]).

30 décembre 1729. P. G. pour 6 ans, du 2 décembre, à «Nicolas Chédeville, l'un des hautbois de notre chambre», pour «plusieurs pièces pour la flûte, le hautbois et la musette ou vielle, intitulées *les Amusements champestres,* de sa composition»[6]).

16 février 1730. P. G. pour 10 ans, du 31 décembre 1729, à «Jean Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons ordinaires de la chambre», pour «plusieurs *Sonates* pour le violin, flûte et hautbois et autres sonates et recueils de plusieurs menuets et contredanses tant anciens que nouveaux de différents auteurs françois et italiens»[7]).

6 avril 1730. P. G. pour 6 ans, du 31 mars, à «Esprit Philippe Chédeville l'un des hautbois de notre chambre», pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition»[8]).

1 juin 1730. P. G. pour 6 ans, du 24 mai, au S[r] Desmarais, «directeur de notre Académie de musique de nostre ville de Lyon ... qui s'est appliqué depuis plusieurs années à dresser et composer plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale».

---

1) V. 18 mars 1723, 6 mars 1724.

2) Renouvellement: v. 8 mars 1709, 4 mars 1719.

3) Sous des formes plus ou moins altérées, nous retrouverons le nom de Quantz au 17 avril 1731, 27 avril 1731, 12 octobre 1739, 12 janvier 1751, 21 août 1765, 30 mai 1773. On sait qu'une partie des œuvres attribuées à Quantz est apocryphe.

4) Bergeron de Briou.

5) V. 27 avril 1725.

6) Nous retrouverons Nicolas Chédeville comme éditeur au 12 octobre 1739.

7) Il ne faut confondre Jean Le Clerc ni avec le célèbre violoniste et compositeur Le Clair, ni avec Charles-Nicolas Le Clerc, violoniste et éditeur, dont il sera parlé ci-après, au 6 avril 1736.

8) V. 19 juin 1732, 11 mai 1737, 6 octobre 1738.

Ms Fr. 21955.

7 septembre 1730. P. G. pour 6 ans, du 24 août, au «Sr Bertin Cantin [Quentin] l'aîné, l'un des vingt-quatre violons de la chambre et ordinaire de l'Académie royale de musique», pour «plusieurs *Sonates* de sa composition».

7 novembre 1730. P. G. pour 6 ans, du 26 octobre, au «Sr Jean Cappus, pensionnaire de la ville de Dijon et maistre ordinaire de l'Académie de musique», pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale, françoises, latines et italiennes».

18 janvier 1731. P. G. pour 6 ans, du 11 janvier, au Sr Le Goux, maître de musique, pour «Orithie, cantate, ariette italienne, et autres pièces de musique instrumentale, tant française qu'italienne».

26 janvier 1731. P. G. pour 8 ans, du 18 janvier, au sieur Michelly [Mascitti], pour «un *recueil de Sonates* et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale»[1]).

5 mars 1731. P. S. pour 3 ans, du 15 février, au «Sr Claude Deshayes fils, l'un des vingt-quatre violons de notre chambre» pour «un ouvrage de *Sonates pour deux flûtes traversières*».

20 mars 1731. P. G. pour 6 ans, du 1 mars, au Sr Philbert de La Vigne, maître de musique, pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale pour la musette, de sa composition».

17 avril 1731. P. G. pour 8 ans, du 18 janvier, au Sr Jacques Charlier, maître de musique, pour «plusieurs pieces de musique étrangère pour la flute traversiere de la composition du Sr Quanze, allemand»[2]).

27 avril 1731. P. G. pour 6 ans, du 21 avril 1731, au Sr Barget pour «*Six Sonates pour la flute traversiere* et pour la viole avec la basse chiffrée œuvre 3e par le Sr Couange» [Quantz][3]).

27 avril 1731. P. G. pour 6 ans, du 21 avril, au Sr Dornel, «l'un de nos maîtres de musique de notre Académie françoise et organiste de l'église royale de Ste Geneviève», pour «plusieurs *pieces de clavecin* et autres pieces de musique tant vocale qu'instrumentale»[4]).

25 mai 1731. P. G. pour 6 ans, du 10 mai, au Sr «Martin Christian Schultze, D. B.», pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition».

20 juillet 1731. P. G. pour 6 ans, du 19 juillet, à Louis de Caix d'Hervelois pour «divers ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale pour la basse de viole à deux ou plusieurs parties de sa composition»[5]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 19 juillet, au Sr *** (au-dessus est ajouté le nom de Girard) pour «plusieurs *sonates* pour la flûte traversière, le violon seul et la basse, par le Sr Piclaire [Pichler]»[6]).

24 septembre 1731. P. S. pour 3 ans, du 20 septembre, au Sr Fabio Ursillo, pour plusieurs *Sonates pour la flûte.*

15 novembre 1731. P. S. pour 3 ans, du 9 novembre, au Sr Rameau, pour sa «*Dissertation sur les différentes Methodes d'accompagnement pour le clavecin et pour l'orgue*».

---

1) V. plus haut, 7 avril 1714, la note concernant Michel Mascitti, dit Michelly.

2) et 3) Pour les éditions françaises d'œuvres de Quantz, voyez la note relative au 9 juin 1729.

4) V. 28 avril 1709, 30 juillet 1718.

5) V. 4 nov. 1719. 6) V. 4 fév. 1737, 12 janvier 1751, 21 août 1765.

Même jour, P. G. pour 6 ans, du 9 novembre, au S^r^ F a u r e, maître de musique, pour «plusieurs pièces et ouvrages de musique instrumentale de sa composition».

24 décembre 1731. P. S. pour 3 ans, du 2 décembre, à la veuve Dumesnil, libraire, pour plusieurs «*Noels nouveaux* sur les chants anciens».

26 décembre 1731. P. G. pour 6 ans, du 21 novembre au S^r^ M a d o n i s, maître de musique de M. l'ambassadeur de Venise», pour «les œuvres et pieces de musique instrumentale de sa composition».

23 février 1732. P. G. pour 6 ans, du 1 février, au S^r^ «Laurent G e r v a i s de Rouen» pour «plusieurs *Cantates* et autres pièces tant vocales qu'instrumentales».

1 avril 1732. P. G. pour 6 ans, du même jour, à «César François Nicolas C l e r a m - b a u l t le fils, organiste de S^t^ Sulpice», pour «plusieurs pièces de musique tant vocales qu'instrumentales, sçavoir *Cantates françoises et Italiennes, Motets, Sonates* et *pièces d'orgue* et *de clavecin*».

14 avril 1732. P. S. pour 3 ans, du 12 avril, au libraire Prault, pour l'«*Essai sur le bon goût en musique*» du S^r^ G r a n d v a l.

31 mai 1732. P. G. pour 6 ans, du 30 mai, au «S^r^ Gabriel D u b u i s s o n, maître de musique et organiste de S. Germain l'Auxerrois à Paris», pour «plusieurs pieces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

Même jour, P. G. pour 6 ans, du 30 mai, au «S^r^ Louis D e r o c h e t, maître de musique et musicien de la comédie italienne», pour «les *Concerts, Menuets, Sonates* et autres pièces de musique instrumentale tant italienne que française.

19 juin 1732, P. G. pour 6 ans, du 14 juin, au S^r^ «Esprit-Philippe C h é d e v i l l e, l'un des hautbois de notre chambre», pour «plusieurs *recueils de Vaudevilles, Menuets, Contredanses*, et *autres Airs* choisis ajustés à plusieurs parties pour les Musettes et les Vielles»[1]).

22 juillet 1732. P. S. pour 3 ans, du 18 juillet, au «S^r^ M u n r o e, pour l'impression et gravure de plusieurs pieces de musique instrumentale».

21 août 1732. P. G. pour 6 ans, du même jour, au S^r^ C h a l a i s, pour «plusieurs *Sonates* et *trio* et autres pièces de musique de sa composition».

2 décembre 1732. P. G. pour 6 ans, du 27 novembre, à J.-B. Cantin [Q u e n t i n] pour «plusieurs *Sonates à violon seul* avec la basse de sa composition»[2]).

Même jour, P. S. pour 3 ans, du 27 novembre, au «S^r^ B e n a r d d e M a l v o i - s i n e, maître de musique et ci-devant ordinaire de la chambre de feu notre très cher cousin duc de Lorraine», pour de «nouvelles pièces de viole et autres, musique instrumentale de sa composition»[3]).

9 janvier 1733. P. G. pour 6 ans, du 8 janvier, à Charles B a t o n, pour «plusieurs *Sonates* et autre musique pour la vielle et musette de sa composition»[4]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 31 décembre 1732, au S^r^ de V i l l e n e u v e, maître de musique, pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale»[5]).

1 février 1733. P. G. pour 6 ans, du 31 janvier, au «S^r^ d'A g i n c o u r, notre organiste ordinaire de notre chapelle», «pour «plusieurs pièces de clavecin de sa composition».

6 avril 1733. P. G. pour 9 ans, du 4 avril, «au S^r^ Jean B o n o n c i n i Balletti»,

---

1) V. 6 avril 1730.
2) V. 23 novembre 1724.
3) V. 12 juin 1724.
4) V. 8 mai 1741.
5) V. 22 février 1719.

pour « plusieurs ouvrages de musique italienne vocale et instrumentale de la ditte composition de Jean Bononcini Balletti »[1]).

20 mai 1733. P. G. pour 10 ans, du 2 mai, à «François Couperin, compositeur organiste ordinaire de notre chapelle, cy devant maître de clavecin de feu notre tres cher et honoré seigneur et ayeul Dauphin duc de Bourgogne», pour « continuer à faire réimprimer et donner au public plusieurs recueils de pieces de musique de sa composition». Ce privilège est accordé pour « traiter favorablement ledit exposant et continuer à procurer au public l'utilité que l'on peut tirer de son travail et de ses ouvrages»[2]).

30 août 1733. P. G. pour 6 ans, du 28 août, au S^r^ Devaque pour «l'*Art d'apprendre la musique* exposé d'une manière nouvelle et intelligible»[3]).

20 septembre 1733. P. G. pour 6 ans, du 11 septembre, au Sr Jean-Baptiste [Jean-Philippe] Rameau, pour «plusieurs piesses de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

1 novembre 1733. P. G. pour 6 ans, du 22 octobre, au Sr «Jean Barrière, musicien ordinaire de notre Académie royale de musique», pour «plusieurs *Sonates* et autres ouvrages de musique instrumentale de sa composition»[4]).

19 décembre 1733. P. G. pour 15 ans, du 18 décembre, au «Sr Joseph Michel prestre chanoine et maistre de musique de notre Ste Chapelle de Dijon», pour des «*Recueils de motets* à grand chœur et autres pieces de musique vocale et instrumentale».

24 janvier 1734. P. S. au libraire Jean Desaint pour «les dons des enfans de Latone, la musique et la chasse, poèmes»[5]).

19 février 1734. P. G. pour 6 ans, du 21 janvier, au Sr Campion, pour «*les Aventures pastorales* meslées de chansons et autres ouvrages de musique avec un traité de composition et d'accompagnement par la règle de l'octave de la composition du Sieur Campion»[6]).

13 juillet 1734. P. G. pour 6 ans, du 4 juin, au Sr Thomas Marc, pour «plusieurs *sonates* et pieces de dessus de viole et pardessus de viole de sa composition»[7]).

7 août 1734. P. G. pour 6 ans, du 5 août, à Marguerite Pelagie Marais, épouse de Roger van Hove, pour «un recueil de *cantates* de Sr Bernier»[8]).

Ms Fr. 21956.

7 décembre 1734. P. S. pour 3 ans, du 2 décembre, à Etienne Mangean, maître de musique, pour «plusieurs *Concertos de symphonies* pour les Violons, flûtes et hautbois, sonates et autre musique instrumentale»[9]).

---

1) Sur le séjour de Giovanni Bononcini à Paris, voyez notre ouvrage, *les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 149. Aucun exemplaire d'une édition parisienne de quelqu'une de ses œuvres n'a été jusqu'ici retrouvée. Le mot *Balletti* ajouté à son nom ne semble s'expliquer que par une erreur du copiste.

2) V. 14 mai 1713, 20 août 1745, 7 octobre 1757.

3) Pour la seconde édition, les registres orthographient le nom de l'auteur *de Vougne*. V. 23 octobre 1750. L'initiale V figurait seule au titre. Barbier et Fétis ont appelé l'auteur M. *Vague.*

4) V. 5 janvier 1740, 3 déc. 1751.

5) C'est l'ouvrage anonyme de J. de Seré de Rieux.

6) Renouvellement: v. 10 déc. 1715, 17 déc. 1718.

7) Renouvellement: v. 4 janvier 1724.

8) Edition posthume. V. 6 sept. 1718, 3 mars 1724, 2 mai 1739.

9) V. 12 janvier 1751, 21 avril 1752, 21 août 1765.

3 février 1735. P. G. pour 6 ans, du 3 décembre 1734, à «Joseph Nicolas Pancrace Royer, maître de musique des Enfans de France», pour «les pièces d'orgue, de clavecin, Sonates et autres ouvrages de musique instrumentale de sa composition».

17 février 1735. P. G. pour 6 ans, du 21 janvier, au S^r^ Michel Corrette, pour «plusieurs *divertissements du Retour de l'opéra-Comique*, avec la parodie de la Cantate de *Médée*, et pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de la composition du S^r^ Corrette» [1]).

Même jour. P. G. pour 15 ans, du 10 février au S^r^ Roland Marais, maître de musique, pour «plusieurs pièces de viole avec leurs basses continues et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

14 avril 1735. P. G. pour 15 ans, du 10 février, à «Louis Claude Daquin, organiste de S^t^ Paul, du petit S^t^ Antoine et des Cordeliers», pour «plusieurs pièces de clavecin et autres pièces de musique instrumentale de sa composition».

22 juin 1735. P. G. pour 12 ans, du 10 juin. «... Notre bien amé et féal Anne Marc Marais, notre conseiller et secrétaire maison couronne de France en la chancellerie établie près notre cour de Parlement de Dauphiné ... souhaitteroit continuer à faire et imprimer plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de la composition du feu S^r^ Marin Marais, ordinaire de la musique de notre chambre, et qui ont pour titre *Ariane et Bacchus, Semelé, Alcione* tragédies en musique, la Game et autres morceaux de symphonie pour le violon et le clavecin, piesses pour la viole en 5 vollumes avec les basses et piesses en Trio avec second dessus et basses, s'il nous plaisoit luy accorder nos lettres de continuation de privilege sur ce nécessaires, à ces causes voulant favoriser led. S^r^ exposant et luy marquer la satisfaction que nous avons eue des services que le feu S^r^ Marin Marais nous a rendu et au public pendant plusieurs années avec applaudissement, nous luy avons permis» etc. [2])

30 juin 1735. P. G. pour 12 ans, du 29 avril, au S^r^ «Louis Antoine Travenol, cy devant premier maître de la musique de notre très cher frère le Roy de Pologne», pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition» [3]).

12 novembre 1735. P. G. pour 15 ans, du 10 novembre, au S^r^ «Charles Demars, organiste de notre cathedrale du présidial de Vannes en Bretagne», pour «plusieurs pièces de musique, comme pièces d'orgue et de clavecin, trio, sonates et motets».

28 décembre 1735. P. G. pour 6 ans, à «René Drouart de Bousset, maître de musique de nos Académies des Inscriptions et des Sciences», pour «plusieurs pieces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition» [4]).

20 mars 1736. P. G. pour 6 ans, du 9 mars, au S^r^ Thomas Lot pour «plusieurs *sonates et trios* pour la fleutte, hautbois et violon par ledit sieur Lot» [5]).

6 avril 1736. P. G. pour 15 ans, du 9 mars. «Le S^r^ Charles Nicolas Le Clerc, l'un de nos vingt-quatre violons ordinaires nous ayant fait remontrer qu'il souhaitteroit faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages de musique de differens auteurs qui ont pour titre: tout Corelli, douze œuvres de Vivaldi, neuf œuvres d'Albinoni, neuf œuvres de Valentini, deux livres de pièces de clavecin et un livre solo de Hendel [Händel], un livre de Veraccini, un livre solo, cinq

1) V. la note relative au 27 mai 1727.

2) V. la note relative au 8 juin 1686.

3) Sur Travenol, v. Campardon, l'Académie de musique au XVIII^e^ siècle, t. II, p. 322 et suiv.

4) V. 22 déc. 1728, 24 juillet 1742.

5) Th. Lot était en même temps facteur d'instruments à vent.

œuvres de Thelemann [Telemann]. Mais comme ces ouvrages sont d'une très grande dépense et qu'il craint que quelques personnes ne s'avisassent de les copier ou contrefaire, ce qui lui feroit un tort considerable, après en avoir fait les recherches et les perquisitions requises qu'il en a fait, sçachant que le public en manquoit, à ces causes, etc.»[1]).

1 août 1736. P. G. pour 6 ans, du 27 juillet, à Jean-Baptiste Niel, maître de musique, pour «plusieurs pièces de musique pour le clavecin, *les Romans*, ballet héroïque et autres de sa composition».

12 août 1736. P. G. pour 10 ans du 12 août à Pierre Giannotty [Gianotti], pour «plusieurs *sonates à violin seul* et en trio de sa composition»[2]).

18 octobre 1736. P. G. pour 12 ans, du 12 octobre, à Michel Pinolet de Montéclair; renouvellement de ses privilèges antérieurs[3]).

3 décembre 1736. P. G. pour 6 ans, du 23 novembre, au Sr. «Gervais Bertin, maître de musique» pour «plusieurs pièces de musique contenant *Cantates, Cantatilles françoises* et *Italiennes, Sonates* et *Opéras* et autres musiques tant vocales qu'instrumentales de sa composition»[4]).

Même jour. P. G. pour 8 ans, du 23 novembre, au «Sr Jean-Baptiste Joseph Masse, l'un de nos vingt-quatre violons ordinaires de notre musique» pour «plusieurs pieces de musique instrumentale de sa composition».

Même jour. P. G. pour 8 ans, du 23 novembre, à Julie Pinel pour «plusieurs *recueils d'airs* et de cantates et d'autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition.

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 23 novembre. Renouvellement du privilège de Campra[5].)

2 janvier 1737. P. G. pour 8 ans, du 22 décembre 1736, au «Sr. Jean Le Clerc, l'un de vingt-quatre violons ordinaires de notre chambre» pour «plusieurs *sonates* de sa composition pour les violons, flutes, hautbois, musettes et vielles, et recueils de *Noels, Menuets* et *Contredanses* tant anciens que nouveaux, françois, italiens, mesme ceux qui se feront par la suite»[6]).

4 février 1737. P. G. pour 8 ans, du 31 déc. 1736, au Sr François Dufresne pour «plusieurs Sonates, solo, trio et concerto des Sieurs ***, Nicolo Porpora, Carlo Tessarini, Pichler, Brevio, Albert Gallo et autres»[7]).

18 avril 1737. P. G. pour 9 ans, du 17 avril, au Sr «François Lupien Grenet» pour «le *Triomphe de l'harmonie* et plusieurs pieces de musique tant vocale qu'instrumentale».

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 17 avril, à Jean-Pierre Guignon, pour un recueil de plusieurs *sonates* de sa composition.

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 17 avril. «... Notre bien amée Marie Fel, de nos Académie royale de musique et Concert des Thuilleries, nous ayant fait remontrer

1) V. 12 janvier 1751, 21 août 1765 et notre étude sur les Le Clerc, dans la *Revue Musicale* du 15 juin 1906.

2) V. 12 août 1746, 14 nov. 1758, 21 août 1765.

3) V. la note relative au 30 janvier 1728.

4) Non pas Gervais, mais Servais Bertin. — V. Wotquenne, Catalogue de la bibl. du Conserv. de Bruxelles, t. I, p. 40.

5) V. 9 mai 1704, 7 sept. 1720. 6) Renouvellement. V. 16 fév. 1730.

7) Les mêmes auteurs reparaissent dans les privilèges accordés à Ch. Nic. Le Clerc en 1751 et 1765 et à Chédeville en 1739.

qu'elle souhaitteroit faire imprimer et graver et donner au public les Airs et Ariettes italiennes avec accompagnement s'il nous plaisoit luy accorder nos lettres de privilège, tant pour celles qu'elle a exécuté que pour celles qu'elle exécutera à l'avenir, a ces causes voulant traitter favorablement laditte exposante et luy donner des marques de notre estime et de la distinction que mérite ses applications et ses talens, nous lui avons permis et permettons» etc.[1]).

11 mai 1737. P. G. pour 9 ans, du 9 mai, à Esprit Philippe Chédeville l'aîné, l'un des hautbois de notre chambre, pour «des recueils de *vaudevilles*, brunettes, fluttes de tambourin et autres instruments, menuets, contredanses et autres airs choisis pour les musettes et vielles»[2]).

9 juin 1737. P. G. pour 9 ans, du 1 juin, à Charles Dollé, maître de viole à Paris, pour «plusieurs pièces pour la viole sans paroles de sa composition»[3]).

2 décembre 1737. P. G. pour 6 ans, du 29 novembre, au «Sr Louis Hue, graveur de musique» pour «plusieurs pièces de musique»[4]).

23 décembre 1737. P. G. pour 6 ans, du 10 octobre, au Sr David, maître de musique, pour une «*Nouvelle méthode pour apprendre la musique*, de sa composition».

12 janvier 1738. P. G. pour 9 ans, du 20 déc. 1737, à Jean Baptiste Cupis, pour «plusieurs *sonates* ou pièces pour le violon.»

3 février 1738. P. G. pour 20 ans, du 31 janvier, au «Sr Telemant [Telemann], maître de musique», pour «plusieurs ouvrages de musique instrumentale sans paroles»[5]).

10 mars 1738. P. G. pour 9 ans, du 7 mars, au Sr Le Sac pour 6 *Sonates* pour la flûte traversière[6]).

Ms Fr. 21957.

24 mars 1738. P. G. pour 12 ans, du 21 mars au Sr Charles Jollage, maître de clavecin, pour «plusieurs pièces de clavecin de sa composition, musique sans paroles».

4 août 1738. P. G. pour 12 ans, du 30 juillet. Renouvellement du privilège de Leclair[7]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 30 juillet. Renouvellement du privilège de Boismortier[8]).

---

1) La cantatrice Marie Fel fit paraître, en vertu de ce privilège, un air de Porpora «Senza la cara Sposa» etc., sous ce titre: Air italien—avec accompagnement—chanté au concert des Thuilleries—et à l'opéra—par Mademoiselle Fel.—gravé par le Sr Hue—A Paris — chez Mme la veuve Boivin, marchande, rue S. Honoré à la règle d'or — Mr Le Clerc, marchand, rue du Roule à la Croix d'or. — Se vend à l'opéra. — Avec privilège du Roy. 1737. — In 4 obl. de 2 ff et 8 p. — Cette publication qui semble être restée isolée, a échappé aux recherches des biographes de Melle Fel, et même à M. Prod'homme, dont le travail si documenté a paru dans les Sammelbände der Int. Mus. Gesellschaft, vol. IV, p. 485 et suiv.

2) V. 6 avril 1730, 19 juin 1732, 6 oct. 1738.

3) V. 20 août 1754.

4) V. 7 mars 1724, 28 janvier 1745. Le nom de Hue figure au frontispice de nombreux ouvrages dont il fut le graveur, non l'éditeur.

5) Ce privilège prouve la présence à Paris de Telemann, qui fit chanter un motet au Concert Spirituel le 25 mars 1738. — Son nom est mentionné dans les privilèges de Ch. Nic. Le Clerc. V. 6 avril 1736 et 12 janvier 1751.

6) V. 8 février 1721.

7) V. 12 octobre 1723.

8) V. 22 mars 1724.

26 septembre 1738. P. G. pour 12 ans, du 30 juillet, à «Jean Joseph Mouret, maistre de musique ordinaire de notre chambre, et de notre très chère et bien amée cousine la duchesse du Maine, princesse de notre sang», pour «faire réimprimer et regraver ses œuvres».

6 octobre 1738. P. G. pour 9 ans, du 12 septembre, à Esprit-Philippe Chédeville l'aîné, pour réimprimer et graver plusieurs pièces de musique instrumentale»[1]).

16 octobre 1738. Renouvellement du privilège de Dandrieu[2]).

22 décembre 1738. P. G. pour 9 ans, du 19 décembre, à Jean Le Maire, maître de musique, pour «continuer à faire réimprimer et graver plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale»[3]).

8 mars 1739. P. G. pour 9 ans, au Sr Naudot, pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale»[4]).

23 mars 1739. P. G. pour 9 ans, du 20 mars, à Clair Nicolas Roger pour «plusieurs *Sonates pour la flûte traversière,* le violon et pardessus de viole, musique sans paroles».

3 avril 1739. P. G. pour 9 ans, du 27 février, au «Sr Nicolas Lavaux, maître de musique et ordinaire de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «Six *Sonates en duo* pour la flûte, avec un *recueil d'autres airs* pour les musettes et vieles, sans paroles».

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 20 mars au «Sr Joseph Canavasso, maître de musique et ordinaire de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «Six *Sonates à violon* seul et basse, avec *Suite* de menuets italiens»[5]).

2 mai 1739. Renouvellement du privilège de Marguerite Marais, épouse van Hove, pour les cantates de Bernier[6]).

Même jour, P. G. pour 6 ans, du 30 avril, au Sr Duguy [Dupuits?], maître de musique, pour «*la Feinte,* cantate, et autres ouvrages de musique de sa composition»[7]).

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 20 mars, à Michel Corrette, pour «les 5e, 6e et 7e œuvres de Händel, les 1er, 2e, de Babel, les 1er, 2e de Zipoly, les pièces de Marchand»[8]).

16 juillet 1739. P. G. pour 9 ans, du 14 juillet, à Joseph Nicolas Pancrace Royer, pour «*Zaïde* et autres ouvrages de musique»[9]).

8 août 1739. P. G. pour 9 ans, du 7 août, au Sr Wodik [Wodiczka] pour «plusieurs *Sonates* pour le violon et le violoncel par ledit Sr Wodik .

---

1) V. 6 avril 1730, 19 juin 1732, 11 mai 1737.

2) Jean-François Dandrieu. V. 8 nov. 1723, 19 nov. 1727.

3) Jean Lemaire est appelé Le Maire l'aîné au titre de son Premier livre de Sonates pour le violon avec la basse continue. — V. 7 févr. 1749.

4) V. 17 févr. 1726.

5) Joseph Canavasso, dit Canavas l'aîné, violoniste. On trouvera plus loin, 5 avril 1746, Jean-Baptiste Canavas le cadet, violoncelliste.

6) V. 7 août 1734.

7) V. 11 sept. 1741.

8) Pour un autre privilège accordé à Corrette comme éditeur, v. 20 mai 1748. — Pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Händel, v. 6 avril 1736, 5 mai 1749, 12 janvier 1751, 21 août 1765. — Gerber a connu, mais cité inexactement l'édition d'œuvres de Zipoli publiée par Corrette; son erreur a été reproduite d'une manière dubitative par Eitner, qui écrit (Quellen-Lexikon, X, 357): «Zipoli soll sich nach Gerber auf seinen früheren Werken Corette und Corrette nennen» etc. — Pour les pièces d'orgue de Marchand, v. 12 août 1707.

9) V. 3 février. 1735.

6 septembre 1739. P. G. pour 12 ans, du 4 septembre, au «Sr Jean Marie Le Clair le second, pensionnaire de la ville de Lyon et 1er violon de l'Académie de musique, pour «plusieurs *Sonates* et autres pièces de sa composition»[1]).

12 octobre 1739. P. G. pour 9 ans, du 7 août. «... Le sieur Nicolas Chédeville, l'un des hautbois de notre chambre, nous ayant fait remontrer qu'il souhaiteroit faire imprimer, graver et donner au public plusieurs ouvrages intitulés le *Printemps* de Vivaldy, Concerto, et autres concerto et sonates choisies de tous les auteurs italiens, et même d'extraire dans les quatorze œuvres de Vivaldy, les dix d'Albinony, les dix de Valentiny, les six de Corelly, les deux de Veraciny, les trois de Tessariny, les trois de Locatelly, les quatre de Quantz, les deux de Brevio, les deux de Mahault, les trois de Tartiny, les deux de Scarlaty [Domenico Scarlatti], pour accomoder, transposer et les ajuster d'une manière facile à pouvoir être exécutée sur la Musette, Viele ou flutte avec accompagnement de violons et de basse, et toutes les musiques instrumentales de sa composition. Mais comme il craint que quelques copistes et gens mal intentionnez ne s'avisassent de les copier ou faire copier ou contrefaire, ce qui lui feroit un tort considérable, étant un travail immense tant pour la depense que par les recherches qu'il faut qu'il fasse sur la Musette pour la pousser au plus haut point de sa perfection, s'il nous plaisait de luy accorder nos lettres de privilège sur ce nécessaires, à ces causes voulant traiter favorablement le dit Sr exposant et lui donner des marques de la satisfaction que nous avons des services qu'il nous a rendus et ceux qu'il nous rend actuellement près de notre personne, nous lui avons permis et permettons, etc. ... à condition neantmoins que ledit privilège ne pourra préjudicier aux privilèges que nous avons cy devant accordés pour des musiques étrangères et qu'il n'aura lieu que pour les pieces que ledit Sr Chedeville aura accomodées à la musette et à la Vielle et dont il aura déposé une copie signée de lui à la chambre syndicale»[2]).

15 décembre 1739. P. G. pour 12 ans, du 10 novembre. Au Sr. «Jean Adam Guillaume Freinsberg, maître de musique», (en marge, le nom est corrigé: Guilain Freinsberg), pour «plusieurs pièces de clavecin d'un goût nouveau de sa composition[3]).»

5 janvier 1740. P. G. pour 9 ans, du 11 décembre, au Sr Dauvergne, pour des «*Divertimenti* a tre»[4]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 11 décembre, au Sr Jean Barrière, musicien ordinaire de l'Académie royale de musique, pour des «*Sonates pour le Violoncel* et autres ouvrages de musique instrumentale»[5]).

25 janvier 1740. P. G. pour 12 ans, du 22 janvier, au Sr Lemaire, maître de musique, pour ses «œuvres de musique tant vocale qu'instrumentale»[6]).

---

1) Sur J.-M. Le Clair le second, v. l'article de M. de La Laurencie dans le *Courrier musical*, du 1er juillet 1905.

2) Nicolas Chédeville, dit le jeune, puis le cadet, avait pris précédemment un privilège comme auteur. V. 30 déc. 1729. Thoinan (*les Hotteterre et les Chédeville*, p. 50) donne la liste de ses œuvres, mais ne le cite pas comme éditeur.

3) Eitner (Quellen-Lexikon, t. IV, p. 421) a signalé un exemplaire de cet ouvrage au British Museum. Les prénoms indiqués au privilège rendent impossible l'identification proposé par Eitner entre Jean Adam Guilain et Antoine Guislain.

4) V. 28 mai 1751.

5) Renouvellement. V. 1 novembre 1733.

6) Probablement Louis Lemaire. V. 18 août 1724.

12 juillet 1740. P. G. pour 12 ans, du 3 mai, au Sr «Wenceslaus Josephus Dephourny [Spourni] compositeur de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «plusieurs pièces de violoncel et autres, musique sans paroles«[1]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 30 juin, au Sr Michelly [Mascitti] pour des «*Sonates* et autres pièces de musique instrumentale, sans paroles»[2]).

2 septembre 1740. P. G. pour 9 ans, du 26 août, au «Sr H. M.» pour «plusieurs *motets* et autres pièces de musique vocale et instrumentale»[3]).

15 noevmbre 1740. P. G. pour 9 ans, du 12 novembre, au Sr Veras, maître de musique, pour «plusieurs pièces de musique instrumentale «[4]].

13 janvier 1741. P. G. pour 12 ans, du 31 déc. 1740, à «Elizabeth d'Hauteterre» pour plusieurs *sonates à violon* seul avec la basse continue et autres pièces de musique instrumentale» [5]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 31 déc. 1740, au «Sr Bachiche, maître de musique» [Bacciccia Ricciotti] pour «Six *concerts* à quatre, violons, une taille et basse» [6]).

1 avril 1741. P. G. pour 9 ans, du 30 mars, à Charles Estien pour «plusieurs musiques étrangères de différents auteurs, sonates, trios et concertos, musique sans paroles».

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 30 mars, à «Charles Louis Mion, l'un de nos officiers ordinaires», pour «*Nitetis*, tragédie en musique, et autres pièces de sa composition» [7]).

4 mai 1741. P. G. pour 9 ans, du 3 mars, à «Pierre Miroglio l'aîné, maître de musique pour le violon de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «plusieurs *sonates*, *trios*, musique sans paroles».

8 mai 1741. P. G. pour 9 ans, du 28 avril, à «Charles Bâton, maître de vielle de nos très chères et bien amées cousines Madame la duchesse et feues les princesses d'Orleans», pour sa «*Dissertation historique* sur la vielle, sonates pour la vielle et autres musiques de sa composition» [8]).

12 août 1741. P. G. pour 12 ans, du 9 juin, au Sr Rameau pour ses «œuvres de musique sans paroles» [9]).

11 septembre 1741. P. G. pour 12 ans, du 21 août au Sr Jean-Baptiste Dupuit, maître de clavecin et de vielle, pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale « [10]).

---

1) V. 12 janvier 1751, 21 août 1765. 2) V. la note relative au 7 avril 1714.

3) Probablement Henri Madin. V. 11 juin 1742.

4) Philippe-François Veras, qui n'est cité ni par Fétis ni par Eitner, était, selon le titre de son *Premier livre de pièces de clavecin*, organiste de l'église St Maurice à Lille. La Bibl. Nat. de Paris possède ce premier livre.

5) Elisabeth de Hauteterre ou Hotteterre, dont la parenté avec les Hotteterre est incertaine, épousa un Sr Levesque, ainsi que le mentionne l'annonce de son «Second recueil d'airs choisis avec accompagnement de harpe» insérée dans *l'Avant-coureur* du 14 novembre 1768.

6) Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VII, p. 214, à Riciotti.

7) Fétis donne à Mion les prénoms Jean-Jacques-Henri. Ce privilège rétablit ses véritables prénoms, Charles-Louis, que confirment les registres de la Sainte Chapelle où il fut enfant de chœur de 1709 à 1718, et où il était appelé Louis-Charles.

8) V. 9 janvier 1733.

9) Jean-Philippe Rameau prit ce privilège pour publier ses *Pièces en Concerts*.

10) Dupuits, qui se faisait appeler Dupuits des Bricettes, tenait une école de musique à Paris. V. 2 mai 1739.

4 novembre 1741. P. G. pour 12 ans, du 4 août, au «Sr François de La Croix, maître de musique de la Sainte Chapelle», pour «ses œuvres et celles de feu M. Bernier». A la suite du privilège, est copiée la déclaration suivante: «Je reconnais que les cantates de feu Monsieur Bernier appartiennent par le testament dudit sieur à la delle Marest [Marais], femme de Monsieur Vanhove, et que je n'y ai ni prétend aucun droit sur toutes lesdites cantates. Fait à Paris ce 4 novembre 1741. Signé: de La Croix»[1]).

5 mars 1742. P. G. pour 10 ans, du 19 janvier, au Sieur *** pour «les *Sonates* du Sr Lustik [J.-W. Lustig], organiste de Groningue».

31 mars 1742. P. G. pour 12 ans, du 2 mars, au Sr Jean-Baptiste Du Tartre pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale»[2]).

Ms Fr. 21958.

11 juin 1742. P. G. pour 15 ans, du 2 juin à «Joseph Mondonville, ordinaire de notre musique» pour «*Isbé*, pastorale, et autres pièces de musique tant vocale qu'instrumentale» [3]).

Même jour. P. G. pour 15 ans, du 2 juin, à «Henry Madin, chanoine de l'église royale de St Quentin et maître de notre musique et pages», pour «un *Traité du chant sur le livre*, Motets, et autres pièces de sa composition»[4]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 2 juin, à claude François Simon, imprimeur, pour un choix de duo, trio et récits tirés des meilleurs auteurs»[5]).

24 juillet 1742. P. G. pour 15 ans, du 20 juillet, à René Drouart de Bousset, pour «les *Odes* de Rousseau en musique, et autres pièces instrumentales et vocales»[6]).

20 septembre 1742. P. G. pour 15 ans, du 17 août, à «Louis Chrestien Augustin de Granom, gentilhomme Anglois» pour des «*sonates* et autres pièces instrumentales».

14 décembre 1742. P. G. pour 9 ans, du 23 novembre, à l'imprimeur Chappuis, de Bordeaux, pour l'*Abrégé des règles de l'harmonie*, de Levens.

19 décembre 1742. P. G. pour 6 ans, du 7 décembre, au «Sr Rousseau» (Jean-Jacques), pour une «*Dissertation sur la musique moderne*». A la suite du privilège est copiée la cession de l'auteur au libraire Quillau.

5 janvier 1743. P. G. pour 12 ans, du 22 décembre, au Sr de Brotonne, pour «le *premier livre des Sonates* de *Somis* avec des augmentations, et autres œuvres étrangères en musique instrumentale sans paroles»[7]).

10 mai 1743. P. G. pour 12 ans, du 15 mars, au «Sr de Croes, maître de la musique de prince de la Tour» pur «plusieurs pièces instrumentales sans paroles».

9 août 1743. P. G. pour 9 ans, du 19 juillet, au «Sr Mathieu, ordinaire de notre musique», pour «*Junon et la douce vengeance*, cantatilles, trios, concertos, sonates, et autres pièces de musique instrumentale»[8]).

---

1) Pour les cantates de Bernier, v. 7 août 1734, 2 mai 1739. François de La Croix publia de Bernier six motets, en un livre avec quelques-uns des siens.

2) V. 19 juin 1714.

3) V. 23 mars 1753.

4) V. 2 sept. 1740.

5) V. 20 juillet 1754.

6) V. 22 déc. 1728, 28 déc. 1735.

7) V. 2 sept. 1726, 12 janvier 1751.

8) Michel Mathieu.

17 décembre 1743. P. G. pour 12 ans, du 6 décembre, au S[r] Clement pour des «*Sonates* et autres pièces instrumentales»[1]).

31 mars 1744. P. G. pour 12 ans, du 22 février, au S[t] Dutés, pour «douze symphonies en deux œuvres du seigneur Richter, douze ouvertures du seigneur Schachia [Scaccia], douze concertos du seigneur Hasse à une flûte traversière, douze du Seigneur Rezell aussy à une flûte traversière»[2]).

10 juin 1744. P. G. pour 9 ans, du 6 juin, au frère Remy Carré, religieux de l'ordre et ancienne observance de S. Benoist» pour «*le Maistre des novices* dans l'art de chanter».

28 janvier 1745. P. G. pour 12 ans, du 13 novembre 1744, au S[r] Hue, pour «une *cantate avec symphonie* et différentes pièces de musique instrumentale»[3]).

20 juillet 1745. P. G. pour 12 ans, du 1 juillet, au «S[r] Bordery, M[e] de musique du Concert établi à L'Isle [Lille] en Flandre», pour «une *cantatille* nouvelle de sa composition et plusieurs *sonates, trio* et autres pièces de musique instrumentale aussi de sa composition».

6 août 1745. P. G. pour 12 ans, du 1 juillet, au S[r] François Hanot pour des «*Sonates, trios* et autres pièces de musique instrumentale».

20 août 1745. P. G. pour 12 ans, du 6 août, à «Marie-Anne Ansault, veuve du S[r] François Couperin, compositeur et organiste de notre chapelle et cy devant maître de clavecin de notre très cher et honoré seigneur et ayeul Dauphin duc de Bourgogne», pour faire réimprimer «plusieurs recueils de pièces de musique instrumentale de la composition dud. feu son mary»[4]).

3 septembre 1745. P. G. pour 12 ans, du 27 août, à Jean Noel Massart pour «plusieurs *sonates, trios* et autres de musique instrumentale».

28 octobre 1745. P. G. pour 9 ans, du 6 août, au «P. Celestin Harst, Prieur de de l'abbaye d'Ebersmunster en Alsace» pour «un recueil de différentes pièces de sa composition pour le clavecin«.

12 novembre 1745. P. G. pour 12 ans, du 18 septembre, au S[r] Edme Maupetit, pour «des *Sonates, trio, contredanses, minoetti* diversi et plusieurs autres pièces de musique instrumentale et étrangères sans paroles».

14 décembre 1745. P. G. pour 15 ans, du 10 décembre, à «Charles Buterne, écuyer, fils de notre bien amé J.-B. Buterne, écuyer, ancien capitoul de Toulouze, l'un des quatre organistes de notre chapelle et maître de clavecin de notre très honorée mère la duchesse de Bourgogne», pour «des *Sonates, trio, musettes* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition».

5 avril 1746. P. G. pour 12 ans, du 31 mars, à «J.-B. Canavas, ordinaire de notre musique», pour «Six *Sonates* pour le violoncelle et autres pièces de musique instrumentale de sa composition»[5]).

29 mai 1746. P. G. pour 12 ans, du 20 mai, à Marie Angélique Senallié pour «des *Sonates* à violon seul avec la basse, par le S[r] Senallié [Senaillé]»[6]).

---

1) V. 11 octobre 1763.

2) Ce texte est important pour dater les symphonies de Richter: écrites avant 1744, elles étaient donc antérieures à son arrivée à Mannheim. — Pour d'autres privilèges relatifs à des œuvres de Hasse, v. 5 mai 1749, 12 janvier 1751, 21 août 1765.

3) Leurs auteurs ne sont pas nommés. — Pour d'autres privilèges au graveur Louis Hue, v. 7 mars 1724, 2 déc. 1737.

4) V. 14 mars 1713, 20 mai 1733, 7 oct. 1757.

5) Canavas le cadet.

6) V. 21 mars 1710, 28 fév. 1722, 5 mars 1759, 21 août 1765.

19 juillet 1746. P. G. pour 9 ans, du 15 juillet, au Sr de Blainville pour «*l'Harmonie théorico-pratique*».

12 août 1746. P. G. pour 12 ans, du 15 juillet, au Sr Pierre Giannotti pour «des *Sonates, trios, concertos* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition» 1).

15 novembre 1746. P. S. pour 6 ans, au libraire Faulcon, à Poitiers, pour «les ouvrages qui ont pour titre: *Méthode nouvelle* pour apprendre le plain-chant, *Missel*, et *Livre de plain-chant* à l'usage de Rome» 2).

22 janvier 1747. P. G. pour 12 ans, du 9 décembre, au «Sr Tessarini» pour des «*Sonates, trios* et autres pièces de musique instrumentale de la composition du Sr Tessarini, une sonate de Pasquali et un concerto de Tartini» 3).

28 janvier 1747. P. G. pour 12 ans, du 13 janvier, au Sr «Carpentras [Canavas?] pour des «*Sonates, trios*, et autres pièces de musique instrumentale de sa composition» 4).

20 février 1747. P. G. pour 9 ans, du 17 février, au Sr Denys pour un «*Nouveau Système de musique pratique* et differentes pièces de musique tant instrumentale que vocale de sa composition» 5).

28 mars 1747. P. G. pour 9 ans, du 17 février, au Sr Fourqueray [Forqueray] pour «des *Sonates, trios*, et autres pièces de musique instrumentale de sa composition» 6).

5 février 1748. P. G. pour 12 ans, du 12 février, à «Luc Marchand, organiste de notre chapelle et ordinaire de notre musique, chapelle et chambre« pour «plusieurs pièces de musique instrumentale».

2 mars 1748. P. G- pour 12 ans, du 23 février, au Sr Valentiny, pour «des pièces de musique instrumentale, tant de sa composition que de celle des sieurs Amal [Hamal] et Retuzzy [Reluzzi]» 7).

9 avril 1748. P. G. pour 12 ans, du 16 mars, au Sr Simon. pour des «*Cantates, cantatilles* et autres pièces de musique de sa composition» 8).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 16 mars. au Sr Pagin, pour des *Sonates* et autres pièces instrumentales.

20 mai 1748. P. G. pour 12 ans, du 10 mai, au Sr Michel Corrette, pour les 13e et 14e œuvres de Vivaldi et le 10e œuvre d'Albinoni 9).

Ms Fr. 21959.

18 juin 1748. P. G. pour ans, du 26 avril, au Sr Bouin, pour des «*Sonates* et autres ouvrages de musique de sa composition» 10).

---

1) V. 12 août 1736, 14 nov. 1758, 21 août 1765.

2) L'auteur de la méthode n'est pas désigné. C'est probablement La Feillée.

3) V. 4 février 1737, 12 octobre 1739, 12 janvier 1751.

4) Peut-être Joseph Canavas, dont le privilège pour 9 ans, de 1739, touchait à sa fin.

5) Probablement Martin Denis. V. 4 novembre 1722. — Denis avait établi à Paris une école de musique. Il mourut avant 1753, époque à laquelle son gendre, le Sr Jouve, lui avait succédé comme directeur de cette école. V. les *annonces, affiches et avis divers*, du 7 février 1753.

6) Sur les Forqueray, voyez l'étude de M. J.-G. Prod'homme dans la *Rivista musicale italiana*, vol. X, 1903, p. 670.

7) V. 6 avril 1736, 12 oct. 1739, 12 janvier 1751.

8) Simon, chanteur et maître de chant, demeurant île St Louis, à Paris, ne doit pas être confondu avec le claveciniste du même nom.

9) V. 2 mai 1739, 12 octobre 1739.

10) V. 23 janvier 1761, 4 sept. 1767.

13 août 1748. P. G. pour 6 ans, du 10 août, au S^r^ D e M o z pour « faire réimprimer chant et les livres de musique et de plain-chant et les livres de musique et de plain-chant selon son nouveau système »[1]).

20 décembre 1748. P. G. pour 12 ans, du 29 novembre, au S^r^ B r a n c h e, pour « plusieurs *Sonates* à violon seul, duo, trio, quatuor, *concertos* et plusieurs autres pieces de musique instrumentale de sa composition ».

Même jour. P. S. au libraire Gilles Le Mercier pour la publication d'un «*Traité critique du plain-chant* usité aujourd'hui dans les églises »[2]).

7 février 1749. P. G. pour 15 ans, du 25 janvier, à Jean L e M a i r e pour ses «*Sonates* et autres pièces de musique instrumentale »[3]).

11 mars 1749. P. G. pour 12 ans du 1 mars, à «Jouanné Chiazer de Florence» [Giovanni C h i n z e r] pour ses œuvres de musique instrumentale».

1 avril 1749. P. G. pour 12 ans, du 1 mars, au S^r^ «Pierre-Jean L a m b e r t, organiste et maître de clavecin» pour des «Pièces de clavecin et autres ouvrages de musique instrumentale de sa composition».

5 mai 1749. P. G. pour 12 ans, du 22 mars, au S^r^ Jean V i n c e n t pour « des pièces de musique instrumentale de sa composition, des concerto, ouvertures, et autres œuvres de musique aussy instrumentale de la composition des S^r^ d'Handet [H ä n d e l], de Burgest [B u r g e s s], de H a s s e, et autres auteurs anglois».

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 3 mai, au S^r^ P a t o u a r t pour des «*Sonates* pour le violoncelle avec la basse continue».

27 juin 1749. P. G. pour 12 ans, du 20 juin, au S^r^ L a m o n i n a r y, pour des «*trios* à 2 violons et basse de sa composition»[4]).

2 septembre 1749. P. G. pour 12 ans, du 30 août, au S^r^ «Pierre T a i l l a r t» pour des «*Sonates* et autres pièces de musique instrumentale de sa composition»[5]).

16 septembre 1749. P. G. pour 12 ans, du 13 septembre, à Charles Louis Joseph D e l l a i n pour « une *Cantatille* et autres ouvrages de musique de sa composition »[6]).

31 décembre 1749. P. G. pour 12 ans au S^r^ Soyer [S o h i e r] pour des «*Sonates* de sa composition pour le violon».

14 avril 1750. P. G. pour 12 ans, du 4 avril, au «S^r^ A u b e r t, musicien ordinaire de notre chambre et de notre Académie de musique» pour « plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition »[7]).

5 mai 1750. P. G. pour 12 ans, du 4 avril, au S^r^ R o u g e o n l'aîné pour « des pièces de musique à deux violons de sa composition».

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 30 avril, au S^r^ A.-L. Couperin, pour « *le Printems, la Jeunesse, la Vieillesse* et *l'Amour médecin*, cantates par lui mises en musique et autres musiques instrumentales de sa composition».

12 octobre 1750. P. G. pour 12 ans, du 23 septembre, au S^r^ D u p e r e y, maître de musique, pour « *les Principes de musique réduits par demandes et par réponses*».

23 octobre 1750. P. G. pour 6 ans, du 6 octobre, au S^r^ de V o u g n e, pour « *l'Art d'apprendre la musique*» etc. [8]).

---

1) V. 12 juillet 1726, 18 nov. 1727, 3 mars 1729.

2) C'est le traité anonyme de Cousin d e C o n t a m i n e.

3) V. 22 déc. 1738. 4) V. 11 janvier 1766.

5) Le flûtiste Pierre Taillart, dit Taillart l'aîné, prit en 1753 un privilège comme éditeur. V. 18 déc. 1753. 6) V. 10 février 1781.

7) V. 3 octobre 1719, 21 nov. 1755.

8) V. la note relative au 30 août 1733.

12 janvier 1751. P. G. pour 20 ans, du 18 novembre 1750, au «Sr Charles Nicolas Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons de notre chambre»[1]) pour «donner au public des *cantates* et *cantatilles* mises en musique par le Sieur Bourgeois intitulées l'*amante volage, Minerve et l'amour, l'inconstance, les souhaits de l'amour, Télémaque et Eucharis, Bacchus,* la simphonie italienne, *Céphale et l'Aurore, Zéphire et la rose, le Concert, les amours mutuels, le dépit de l'amour, Calypso,* et *l'aveu sincère;* et les œuvres instrumentales composées par Abaco père et fils [dell' Abaco], Albinoni, Angelini, Alberto Gallo[2]), Bezzossi [Al. Besozzi], Boni, Baptista Briouschi [Brioschi], Brevio [Brivio][3], Corelli, Kamerloquer [Camerlocher], Servetto [G. Bassevi, dit Cervetto], Canabi [Cannabich][4]), Cavalari [Cavallari], Costanzi, Desplanes[5]) Daniello [Aniello Sant' Angelo], Dall' Oglio[6]), Du Tartre[7]), De Monceaux[8]), Forceter [Forster], Ferlingue [Ferling], Fech [Fesch], Fritz, Forni, Gronemay [Gronemann], Guerini, Gray, Guillemain, Geminiani, Gottwalt, Handel, Hasse, Hamal,[9]) Hevard, Hanot[10]), Klein, Kennis[11]), L'ami du clavier[12]), Locatelli[13]), Lanzetto [Lanzetti][14]), Lœillet, Lavalliere, Le Maire, Maho [Mahault][15]), Madonis[16]), Melanco, Martini [Gioseffo San Martini], Marcello, Mangan [Mangean][17]), Masse[18]), Miroglio l'aîné[19]), Merci [Merchi][20]), Morri, Moreau dalai [Mauro d'Alay], Patoni, Paganelli, Porpora[21]), Pichler[22]), Perez, Quantz[23]), Quinard [Quignard], Repel per [Rebel père], Santio [de Santis], Smalle, Spourni[24]), Schmitz[25]), Somis l'aîné, Somis cadet[26]), Scharlatti [Domenico Scarlatti], Soullalez (?), Thelleman [Telemann][27]), Tartini[28]), Themanza [Temanza], Thessarini [Tessarini][29]), Thriermeo [Triemer?], Tortoriti, Tremais, Vivaldi, Wermand ?), Valentini[30]), Valentine[31]), Veracini[32]), Zani».

2 avril 1751. P. G. pour 10 ans, du 24 mars, au Sr Fouquet, organiste, pour «un recueil de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition».

---

1) V. 6 avril 1736 pour un premier privilège collectif accordé à Charles-Nicolas Le Clerc. 2) V. 4 fév. 1737. 3) V. 4 fév. 1737, oct. 1739.
4) V. 21 août 1765, 26 juillet 1766, 2 mai 1768. 5) V. 29 mai 1712.
6) V. 18 déc. 1753. 7) V. 19 juin 1714, 31 mars 1742.
8) Monceau, organiste à St Quentin en 1746. 9) V. 2 mars 1748.
10) V. 6 août 1745. 11) V. 21 août 1765, 24 sept. 1765, 18 fev. 1766.
12) Recueil anonyme. V. 21 août 1765. 13) V. 12 oct. 1739.
14) 26 mars 1755. Salvator Lanzetti. 15) V. 12 oct. 1739, 29 nov. 1754.
16) V. 26 déc. 1731. 17) V. 7 déc. 1734, 21 avril 1752.
18) V. 3 déc. 1736. 19) Pierre Miroglio. V. 4 mai 1741.
20) V. 21 févr. 1755, 6 juin 1766. 21) V. 4 fév. 1737, 18 avril 1737.
22) V. 20 juillet 1731, 4 fév. 1737.
23) V. 9 juillet 1729, 17 et 27 avril 1731, 30 mai 1773.
24) V. 12 juillet 1740. 25) Un flûtiste allemand de ce nom exécuta un concerto de sa composition au Concert Spirituel, en 1753.
26) Jean-Baptiste Somis l'aîné, V. 2 sept. 1726, 5 janvier 1743. — Laurent Somis le cadet. 27) V. 6 avril 1736, 3 févr. 1738.
28) V. 12 oct. 1739, 22 janvier 1747.
29) V. 4 fév. 1737, 12 oct. 1739, 22 janvier 1747.
30) Giuseppe Valentini. V. 6 avril 1736, 12 oct. 1739, 2 mars 1748.
31) Robert Valentine. V. 10 juin 1721. 32) V. 6 avril 1736. 12 octobre 1739.

23 avril 1751. P. G. pour 12 ans, du 19 avril, au S^r Denis Prota pour «des instrumentales de sa composition.»

28 mai 1751. P. G. pour 9 ans, du 27 mars. Renouvellement du privilège d'Antoine Dauvergne[1]).

20 août 1751. P. G. pour 10 ans, du 25 juillet, à J.-B. Chrétien, «musicien ordinaire de notre musique», pour des «pièces de musique instrumentale et vocale»[2]).

3 décembre 1751. P. G. pour 10 ans, du 8 novembre au «S^r François Barrière, prestre prebendier de l'église de Bordeaux» pour «des *Sonates* et autres ouvrages de musique instrumentale du feu S^r Jean Barrière, musicien ordinaire de l'Académie royale de musique»[3]).

25 janvier 1752. P. G. pour 10 ans, du 8 novembre 1751, au S^r «François-Xavier Geminiani de Lucques» pour «plusieurs genres de musique instrumentale de sa composition»[4]).

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 20 décembre 1751, au S^r «And. Joseph Exaudet» pour «Six *Sonates* en trio pour 2 violons et la basse dédiées à M. le marquis de La Vaupalière par le S^r Exaudet».

4 février 1752. P. G. pour 10 ans, du 22 janvier, au «S^r Papavoine, premier violon de l'Académie de musique de Rouen», pour «des œuvres de musique de sa composition dédiées à M. de la Bourdonnaye, conseiller d'Etat, Intendant de Rouen»[5]).

18 février 1752. P. G. pour 10 ans, du 12 février, au S^r Nicolas Vibert pour des «*Sonates* en trio de sa composition».

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 20 décembre, à Hélène-Louise Demars pour «des œuvres de musique tant vocales qu'instrumentales de sa composition»[6]).

21 mars 1752. P. G. pour 12 ans, du 21 février à l'imprimeur Le Breton pour «*les Eléments de musique*»[7]).

21 avril 1752. P. G. pour 10 ans, du 1 mars, au S^r Etienne Mangean pour «des *Sonates, duo, trio,* et autres pièces de musique instrumentale tant étrangère que de sa composition»[8]).

Même jour. P. G. pour 15 ans, du 10 avril, au S^r François Martin pour «des *Sonates, trio* et d'autres musiques instrumentales de sa composition[9]»).

30 juin 1752. P. G. pour 10 ans, du 20 mai, au S^r «Charles Caraffe, musicien ordinaire de notre chambre», pour «des Œuvres de musique tant vocales qu'instrumentales de sa composition»[10]).

---

1) V. 5 janvier 1740. 2) V. 1 sept. 1761.

3) Ce texte renseigne sur l'époque de la mort de J. Barrière. V. 1 nov. 1733, 5 janvier 1740. 4) V. 12 janvier 1751, 21 août 1765.

5) L'œuvre I de Papavoine, dédié à M. de la Bourdonnaye, est un livre de *Six Simphonies pour 2 violons, alto viola et basse continue*, dont le privilège fixe la date de publication à 1752, et qui est par conséquent un des premiers œuvres de Symphonies françaises. On y remarque la présence d'un Menuet avec double, servant de 3^e et dernier morceau, dans la première symphonie.

6) M^elle Demars, qui était vers cette époque l'institutrice de la future M^me de Genlis, était la fille de Ch. Demars, organiste à Vannes. V. 12 nov. 1735.

7) C'est le petit livre anonyme de d'Alembert.

8) V, 7 déc. 1734, 12 janvier 1751, 21 août 1765. 9) V. 9 mars 1753. Le violoncelliste François Martin était au Service du duc de Grammont.

10) Charles Caraffe, dit Caraffe jeune, fit paraître à cette époque *Six Symphonies* à 3 violons et une basse, et deux Cantatilles. V. *Annonces, affiches et avis divers*, du 4 avril 1753.

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 23 juin, au Sr Jacques Borgnongbros, pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition».

Ms Fr. 21960.

26 septembre 1752. Renouvellement de la permission du libraire Faulcon, de Poitiers pour la «*Nouvelle méthode* pour apprendre le plain-chant», etc.[1])

Même jour. P. S. pour 3 ans, du 15 septembre, au Sr Serre, pour «ses *Essais sur le principe de l'harmonie*».

10 novembre 1752. P. G. pour 6 ans, du 28 août, au Sr Dumas, pour «l'Art de la musique enseignée et pratiquée par la *nouvelle méthode du bureau typographique*».

12 janvier 1753. P. G. pour 9 ans, du 4 novembre, au Sr Milman pour «*l'heureux changement*, cantatille et autres œuvres de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition»[2].

30 janvier 1753. P. G. pour 10 ans, du 29 janvier, au Sr Moyreau pour «des pièces de musique instrumentale de sa composition».

9 mars 1753. P. G. pour 10 ans, du 26 février, au Sr François Martin, pour «un recueil de musique instrumentale étrangère»[3]).

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 26 février, au Sr Desavary pour «la publication de Six *Sonates* pour le clavecin avec accompagnement de violon de la composition du feu Sr Maucourt»[4]).

23 mars 1753. P. G. pour 20 ans, du 10 mars, au «Sr de Mondonville» pour «plusieurs pièces de musique tant instrumentale que vocale de composition».[5])

20 juillet 1753. P. G. pour 15 ans, du 28 mai, au «Sr Claude De La Porte, organiste et maître de clavecin», pour «un *Traité théorique et pratique de l'acompagnement du clavecin*, et plusieurs autres ouvrages de musique tant vocale qu'instrumentale».

18 septembre 1753. P. G. pour 9 ans, du 15 septembre, au Sr de Bétizy [Béthisy] pour son «*Exposition de la théorie et de la pratique de la musique*»[6]).

11 décembre 1753. P. G. pour 10 ans, du 10 novembre, au «Sr Fernando Pellegrino, musicien à Lyon», pour «des *trio* et autres pièces de musique instrumentale».

18 décembre 1753. P. G. pour 10 ans, du 15 décembre, au Sr Antoine Petit pour «des Symphonies du Sieur Dominico Dall'Oglio et autres pièces de musique étrangère instrumentale»[7]).

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 10 novembre, à Pierre Taillart pour «des Sonates du Sr Dhotel avec plusieurs autres œuvres dud. Dhotel et d'autres musiciens étrangers»[8]).

19 mars 1754. P. G. pour 12 ans, du 4 mars, au Sr Etienne Grégoire Damoreau l'aîné, pour des «*Sonates* et autre musique instrumentale de sa composition»[9]).

---

1) V. 15 novembre 1746.

2) Milman s'intitulait «organiste de l'église de la Madeleine, ex-musicien de feu l'ambassadeur de Portugal». 3) V. 21 avril 1752.

4) Ce texte renseigne sur la date de la mort de Maucourt père, antérieure à 1753, et par conséquent sur la date de la naissance de son fils, que Fétis place erronément «vers 1760». 5) V. 11 juin 1742.

6) V. 24 mars 1764.

7) V. 12 janvier 1751.

8) V. pour Pierre Taillart, 2 sept. 1749. — D'autres éditions d'œuvres de Nicolas Dothel sont annoncées dans *l'Avant-Coureur* du 21 mars 1768 et du 5 mars 1770.

9) Damoreau l'aîné était violoniste. Son frère, Jean-François Damoreau, dit le jeune, était claveciniste.

9 avril 1754. P. S. pour 3 ans, au Sr «Dubugrarre, organiste à Saint-Sauveur», pour une «*Methode plus courte et plus facile . . . pour l'accompagnement du clavecin*»[1]).

14 mai 1754. P., S. pour 3 ans, du 22 avril, au Sr Toulon pour «*l'heureux amant* cantatille avec symphonie».

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 23 février, à Jean-François Damoreau pour «des pièces de musique instrumentale avec le clavecin et autres ouvrages de musique instrumentale de sa composition»[2]).

31 mai 1754. P. S. pour 3 ans, du 27 mai, au Sr Rameau, pour des «*Observations sur notre instinct pour la musique*».

18 juin 1754. P. S. pour 3 ans, du 12 juin, au Sr Atys pour «de la musique instrumentale de sa composition».

20 juillet 1754. P. G. pour 6 ans, du 15 juillet, au Sr Cl. Franc. Simon pour «un ouvrage intitulé Musique vocale de différents auteurs»[3]).

20 août 1754. P. G. pour 10 ans, du 12 août, au Sr Charles Dollé pour «plusieurs pièces de musique instrumentale pour la viole, sans paroles, de sa composition»[4]).

29 novembre 1754. P. G. pour 10 ans, du 14 octobre, au Sr. *** pour «Six *symphonies* et autres ouvrages de musique instrumentale d'Antoine Mahault»[5]).

24 décembre 1754. P. S. pour 3 ans, du 14 octobre, au libraire Duperron, pour «*l'Arithmétique des musiciens*»[6]).

21 février 1755. P. G. pour 9 ans, du 8 février, au Sr Merchi, pour «plusieurs pièces de musique instrumentale et vocale de sa composition»[7]).

25 février 1755. P. G. pour 10 ans, du 18 février, au Sr Berard, pour «*l'Art du chant*».

26 mars 1755. P. G. pour 10 ans, du 17 mars, au Sr Lanzetti pour «des *Sonates, duos* et autres pièces de musique de sa composition»[8]).

29 août 1755. P. G. pour 10 ans, du 12 août, à «Jean Stamitz, directeur de la musique instrumentale et maître des concerts de S. A. S. l'électeur palatin», pour «de la musique instrumentale de sa composition».

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 12 août, à «Philippe Rugi, Romano» [Rugge] pour «des pièces de musique instrumentale de sa composition».

13 septembre 1755. P. G. pour 12 ans, du 23 août, au Sr J.-B. Venier, pour les «*Symphonies* di varii autori»[9]).

21 novembre 1755. P. G. pour 12 ans, du 18 octobre, au Sr Louis Aubert fils pour «les ouvrages de musique vocale et instrumentale du feu Sr Jacques Aubert»[10]).

---

1) Dubugrarre, que le *Journal du Citoyen*, année 1754, p. 93, appelle «Dubœufgras», tenait à Paris une école de musique dont les élèves s'exerçaient «au goût du chant» dans des séances hebdomadaires appelées «répétitions générales».

2) V. la note relative au 19 mars 1754.

3) V. 11 juin 1742.

4) V. 9 juin 1737.

5) V. 12 octobre 1739, 12 janvier 1751, 21 août 1765.

6) C'est le livre de Gallimard.

7) V. 12 janvier 1751, 6 juin 1766, 7 juin 1771, 13 juin 1777.

8) V. 12 janvier 1751.

9) La date de ce privilège de Venier est importante pour la chronologie des éditeurs de musique à Paris, et pour l'histoire de la Symphonie. A partir de 1755, Venier publia successivement quatorze recueils contenant chacun Six symphonies «de varii autori». Le premier était formé d'œuvres de Brivio, Giuliani, San Martini, Porpora, Alessandri et Hasse.

10) V. 3 octobre 1719, 14 avril 1750.

Ms Fr. 21961.

6 févirer 1756. P. G. pour 10 ans, du 31 janvier à «Michele Antonio Giay» pour «Six *duos* de violon, musique instrumentale de sa composition, divertimenti boscareggi».

27 février 1756. P. G. pour 6 ans, du 25 février, au Sr Blanchet, pour «*l'Art du chant*»[1]).

23 juillet 1756. P. S. pour 3 ans, du 26 juin, au Sr Choquet [Choquel] pour «*la Musique rendue sensible*», etc.[2]).

19 octobre 1756. P. G. pour 10 ans, du 6 octobre, au Sr François Du Bau, pour publier «plusieurs pièces de musique de la composition du Sr Felice Dejardins [Giardini][3]).

16 novembre 1756. P. G. pour 10 ans, du 23 août, au Sr Carlo Ferrari pour «de la musique instrumentale de sa composition».

6 décembre 1756. P. G. pour 12 ans, du 8 novembre, au Sr Julien-Amable Mathieu fils, pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition».

9 avril 1757. P. S. pour 3 ans, du 2 avril, au Sr Domenjoud, pour son livre «*De la préférence des vis aux chevilles*», etc.

2 mai 1757. P. G. pour 10 ans, du 2 avril, au «Sieur de Wagenseil» pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition»[4]).

17 mai 1757. P. G. pour 12 ans, du 2 avril, au Sr Lefèvre [Lefebvre] pour un «Recueil de musique instrumentale et vocale de sa composition»[5]).

7 octobre 1757. P. G. pour 12 ans, du 20 août, à «notre amée ... Couperin, maîtresse de clavecin de Mesdames», pour «continuer de donner au public les recueils de Fr. Couperin»[6]).

18 octobre 1757. P. G. pour 12 ans, du 18 novembre, au Sr Daquin pour «des œuvres de musique tant vocale qu'instrumentale, de sa composition»[7]).

18 novembre 1757. P. G. pour 20 ans, du 4 octobre, au «Sr de Lagarde, maître de musique de nos enfants, compositeur de notre chambre et ordinaire de notre musique», pour «des œuvres de musique de sa composition».

6 décembre 1757. P. G. pour 12 ans, du 30 novembre au Sr François Touly pour des «œuvres de musique instrumentale de sa composition».

23 juin 1758. P. G. pour 6 ans, du 16 juin. Renouvellement du privilège de Dumas[8]).

14 novembre 1758. P. G. pour 12 ans, du 12 novembre, au Sr Giannotti pour «*le Guide du compositeur*, avec des *Sonates, trio, concerto*, et autres pièces de musique instrumentale et vocale de sa composition»[9]).

---

1) Blanchet eccusait Bérard de s'être approprié son ouvrage.

2) V. 14 sept. 1759.

3) V. 14 oct. 1766, 30 avril 1773.

4) V. 21 août et 24 sept. 1765.

5) V. 21 août 1765. Lefebvre était organiste de l'église St Louis en l'Isle, à Paris, V. les titres de son Recueil d'ariettes et de plusieurs de ses Cantatilles dans Wotquenne, *Catal. de la bibl. du Conserv. de Bruxelles*, t. I, nos 244, 512 et suiv.

6) Antoinette-Marguerite Couperin, fille de François Couperin. — V. 14 mai. 1713. 20 mai 1733, 20 août 1745.

7) V. 14 avril 1735.

8) V. 10 nov. 1752.

9) V. 12 août 1736, 12 août 1746, 21 août 1765.

5 décembre 1758. P. G. pour 10 ans, du 29 septembre, au S[r] Vondradschek pour «de la musique instrumentale de sa composition»1).

22 décembre 1758. P. G. pour 15 ans, du 15 décembre, au S[r] Balbastre, organiste de S[t] Roch, pour «des œuvres de musique instrumentale de sa composition».

7 février 1759. P. G. pour 10 ans, du 15 décembre 1758, au S[r] d'Aumont, graveur en taille-douce, pour «*les principes d'Ecriture d'architecture, desseins, musique*».

16 février 1759. P. S. pour 3 ans, du 12 janvier, au S[r] Butard, pour «*les Etrennes à la jeunesse*, contenant les Principes de musique, almanach.»

5 mars 1759. P. G. pour 10 ans, du 24 février, au S[r] Senallié, pour «des *Sonates* de sa composition»2).

Ms Fr. 21962.

14 septembre 1759. P. S. pour 3 ans, du 8 septembre, au S[r] Choquel, pour «*la Musique rendue sensible*», etc. 3).

22 janvier 1760. P. G. pour 10 ans, du 3 janvier, au S[r] Gaviniez [Gaviniés] pour «des Pièces de musique instrumentale de sa composition».

22 février 1760. P. G. pour 6 ans, du 3 janvier, au S[r] Rollet pour «une *Méthode pour apprendre la musique sans transposition*».

27 juin 1760. P. G. pour 10 ans, du 10 mai, au S[r] Corrette, pour «des œuvres de musique vocale et instrumentale de sa composition»4).

4 juillet 1760. P. G. pour 10 ans, du 27 juin, au «S[r] d'Herbain, chevalier de notre ordre militaire de S[t] Louis», pour «des œuvres de musique vocale et instrumentale de sa composition».

12 juillet 1760. P. G. pour 10 ans, du 29 juillet, au S[r] de La Chevardière pour «les œuvres de musique vocale et instrumentale du S[r] Filtz et de plusieurs auteurs françois et étrangers, dont ledit S[r] de La Chevardière a les cessions»5).

24 septembre 1760. P. S. pour 3 ans, du 29 août, au S[r] ***, pour «*le Clavecin électrique*»6).

23 janvier 1761. P. G. pour 10 ans, du 13 janvier, au S[r] Bouin pour «des Sonates et autres ouvrages de musique instrumentale de sa composition».

4 avril 1761. P. G. pour 10 ans, du 18 mars, au S[r] Antoine Honaver pour «de la musique instrumentale de sa composition»7).

22 mai 1761. P. G. pour 6 ans, du 18 mars, au S[r] Duny [Duni], pour «plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale de sa composition».

1 septembre 1761. P. G. pour 10 ans, du 12 juin, «à la veuve de Jean-Baptiste Chrétien, musicien ordinaire de notre musique», pour «des pièces de musique instrumentale et vocale de la composition de son mary»8).

---

1) Vondradschek était maître de clavecin à Paris.

2) J.-B. Senaillé était mort en 1730. V. un privilège à sa veuve, 29 mai 1746. Le privilège ci-dessus contient sans doute une erreur de rédaction ou de transcription.

3) V. 23 juillet 1756.

4) V. 27 mai 1727 17 fév. 1735, 2 mai 1739, 20 mai 1748, 27 juin 1760.

5) La Chevardière avait succédé à Le Clerc dans son commerce de musique, établi à Paris, rue du Roule, à la Croix d'or.

6) C'est l'ouvrage du P. Laborde, qui fut annoncé dans le n⁰ du 26 novembre 1760 des *Annonces, affiches et avis divers.* Un article sur son Clavecin électrique avait paru dans les *Mémoires* de Trévoux de juillet 1759.

7) V. 30 mars 1778.

8) V. 20 août 1751.

30 janvier 1762. P. G. pour 10 ans, du 13 janvier, au Sr «Charles-Antoine Campion [Campioni] maistre de musique au Service de S. M. Impériale», pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition»[1]).

14 mars 1763. P. S. au Sr Brijon, pour ses «*Réflexions sur la musique*».

Ms Fr. 21963.

11 octobre 1763. P. S. pour 3 ans, du 28 septembre, au Sr Clément, pour un «*Journal de clavecin* de sa composition, ou recueil des airs nouveaux par lui appropriés au clavecin»[2]).

24 octobre 1763. P. G. pour 10 ans, du 28 juillet, au Sr Jean Bach pour «un recueil de pièces instrumentales de sa composition»[3]).

30 janvier 1764. P. G. pour 10 ans, du 31 décembre, au Sr Eckard, pour «les œuvres de musique instrumentale de sa composition».

21 mars 1764. P. G. pour 10 ans, du 30 novembre 1763, à Charles-Frédéric Abel pour «les œuvres instrumentales de sa composition».

24 mars 1764. Renouvellement pour 10 ans du privilège de Béthisy.

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 14 mars, au Sr Dubreuil pour son «*Dictionnaire lyrique*»[4]).

20 octobre 1764. P. G. pour 9 ans, du 26 septembre, au libraire Herissant, pour «les airs détachés de *l'Anneau perdu et retrouvé*, et d'autres pièces de théâtre mises en musique et autres pièces de musique dont il aura la cession des auteurs»[5]).

17 décembre 1764. P. S. pour 3 ans, au libraire Le Prieur pour l'ouvrage anonyme sur les signes Do, di, ca, etc.[6]).

18 janvier 1765. P. G. pour 6 ans, au Sr Lescot, pour «des livres de musique de sa composition».

23 janvier 1765. P. G. pour 9 ans, du 16 janvier, au Sr Joseph Lévy pour «Six *sonates* pour la harpe, avec accompagnement de violons, et autres pièces de musique instrumentale et vocale de sa composition».

---

1) V. 21 août 1765.

2) V. 17 déc. 1743. Le Journal de Clavecin paraissait mensuellement, chez Le Menu.

3) Ce texte, et une annonce de *l'Avant-Coureur* du 4 juin 1764 indiquant la mise en vente «aux adresses ordinaires», d'un livre de Six trios, prouve que Jean-Chrétien Bach avait fait en 1763, pendant son séjour en Angleterre, un premier voyage à Paris. Déjà en 1762 l'éditeur Venier avait inséré une de ses symphonies dans son treizième recueil de Symphonies «de Varii autori». Nous ne connaissions pas ces faits lorsque nous avons publié, dans le Guide musical de juillet et août 1902, un article sur les voyages du «Bach d'Angleterre» à Paris en 1778 et 1779.

4) Dubreuil se vit intenter par plusieurs musiciens et éditeurs un procès de propriété au sujet de ce Dictionnaire. Les demandeurs soutenaient que sur 350 airs notés formant la matière de l'ouvrage, 240 leur appartenaient, savoir au Sr Hérissant 10, au Sr Philidor 3, au Sr Duni 40, au Sr de La Chevardière 133, au Sr Le Clerc (Ch. Nic.) 34, au Sr Hue, 20. Un arrêt du Conseil d'Etat fut rendu au profit du Sr Dubreuil, et débouta de la plainte ses adversaires. Une copie de cet arrêt est renfermée dans le Ms Fr. 22073, fol. 242 (pièce 101bis).

5) L'Anneau perdu et retrouvé était un opéra-comique de Sedaine, musique de J. B. de La Borde.

6) Il s'agit de l'ouvrage de Ledran «*Sur les signes Do, di, ca,* pour l'indication des accords en musique.» Un compte-rendu en fut donné dans le Mercure de France, du mois de septembre 1769. Les manuscrits de Ledran dont a parlé Fétis sont au départ. des mss de la Bibl. Nat. de Paris, sous les cotes nouv. acq. fr. 4543 et 4544.

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 16 janvier, au Sr Giovanni Fouchetti pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition».

28 juin 1765. P. G. pour 6 ans, du 5 juin, au Sr Huguet, graveur de musique pour «Symphonie de M. Schubart, duo de M. Cardon, et Symphonie de M. Bauerschmidt»[1]).

juillet 1765. (sans date plus précise) P. G. pour 9 ans, du 22 mai, au Sr Bordet, pour «donner au public de la musique vocale et instrumentale de la composition de M. Toussaint Bordet, et Sonates de Leopold Roxer, allemand, duo de Dominico Walereki, trio de Richter et de Franck»[2]).

8 août 1765. P. G. pour 6 ans, du 1 juillet, au «Sr Vanmalder [Pierre van Malder] valet de chambre de S. A. R. le prince Charles de Lorraine» pour «Six *Sonates* à violon et basse de sa composition»[3]).

21 août 1765. P. G. pour 12 ans, du 7 août, au Sr «Charles Nicolas Le Clerc, l'un des vingt-quatre violons de notre chambre»[4]) pour «donner au public plusieurs ouvrages en musique intitulés *Le Devin du village* [de J.-J. Rousseau], *le Soldat magicien* [de Philidor], *Gilles garçon peintre* [de J.-B. de La Borde], *les Deux sœurs rivales* [de Desbrosses], *les deux cousines* [du même], *la Serva padrona* [de Pergolèse], *Cantatilles, Motets* et autres musiques de Le Maire[5]), 22e *Cantatille* et *l'Eloge de l'amour*, de Le Febvre[6]), Corelli, œuvres de Mouret, les *Cantatilles* de M. Legat de Furcy, le *Songe de Zirphée, les plaisiers de l'amour*, et *l'indifférence, la paix* de Du Tartre[7]), plusieurs recueils de parodies à l'usage des jeunes demoiselles, pièces d'Alberti, trio d'Angelini, musique de Bordier, Bourgoin [Bourgeois?] Braun l'aîné et le cadet, Bellanger, Bode, Delange, Bessoni [Bessoni][8]), Capia le jeune [Cupis ?] Corelli, Croes[9]), Canabi [Cannabich], Comerlokerd [Camerlocher], Campione [Campioni][10]), Recueil des fanfares de Dampierre, Doeschi [Toeschi][11]), Fesets [Fesch], For'ster, Fritz, Gianotti[12]), Geminiani, Guillemain, Gossei

1) Le Schubart visé dans ce privilège était probablement Georges Schubart, ordinaire de la musique du roi. — Les titres de deux œuvres de J.-B. Cardon, gravées par Huguet, ont été reproduits dans le 154e catalogue de la librairie Liepmannssohn. — Bauerschmitt était «musicien du roi au régiment des gardes françaises». *L'Avant-Coureur* du 5 octobre 1767 contient l'annonce de son «Premier recueil de menuets, romances, polonaises et allemandes pour la harpe et le clavecin.» V. au 3 mai 1774 un autre privilège le concernant.

2) Pour d'autres privilèges relatifs à Richter, v. 31 mars 1744 et 18 février 1767. — Le nom, probablement déformé, de *Walereki*, est orthographié *Wateski* dans l'Avant-Coureur du 12 juin 1769, qui contient cet avis: «Les duos de violon de De Machi, annoncés précédemment, ne se vendront pas sous ce nom, parce qu'ils se trouvent être les mêmes que ceux de Domenico Wateski qui ont paru auparavant.»

3) V. 24 sept. 1765, 2 mai 1768. Plusieurs symphonies de Pierre van Malder avaient paru l'année précédente chez Venier.

4) Pour tous les noms cités dans ce privilège, on voudra bien se reporter aux notes qui concernent le privilège au même Ch. Nic. Le Clerc, enregistré le 12 janvier 1751.

5) Louis Lemaire.

6) V. 17 mai 1757.

7) V. la note au 19 juin 1714.

8) V. 26 juillet 1720.

9) V. 10 mai 1743.

10) V. 30 janvier 1761.

11) V. la note relative au 5 septembre 1765.

12) V. la note au 12 août 1736.

[Gossec] 1er et 2e (œuvres)[1]), Gasparini (Francesco), Galeotti, Guiglini [Guglielmi ?][2]), Guerini, Gronemann 1er et 2e, Handet [Handel][3]) Hasse, Hainsse Jomelli[4]) Kemis [Kennis], Krafft, Lauretti [Lanzetti ?], L'availlier [La Vallière] pour le tambourin, Locatelli, L'ami du clavier, Saint-Sevin dit l'Abbé, Principes de violon, Martini [San Martini], Melanco, Mahault, Mangean, Morigi (Angelo) Mascitti[5]) Noël de La Lande, Paganelli, Porpora[6]), Pere [Perez], Pichler, Patoni 1er, 2e et 3e, Paradis [Domenico Paradies] Pagnani 2e [Pugnani], Quantz[7]) Roget [Cl. N. Roger?][8]), Spurni [Spourni], Savonetti [?], Sinalle [Senaillé], Scarlatti, Schwindel[9]), Vivaldi[10]), Windelingue [Wendling], Wodicka [Wodiczka][11]), Wanguinseil [Wagenseil][12]), plusieurs recueils d'airs, menuets, concordances [contre-danses] ajustées pour le violon, basses, vielles et musettes, les œuvres de Kohault, un traité de composition de M. Bernier.»

5 septembre 1765. P. G. pour 6 ans, du 5 juin, au «Sr Toeschi, maître de concerts de S. A. E. Palatine», pour «de la musique de sa composition»[13]).

24 septembre 1765. P. G. pour 12 ans, du 7 août, au «Sr de Peters, peintre de S. A. R. le prince Charles de Lorraine»[14]), pour «donner au public une œuvre de Solo par M. Burghoven [Burckhoffer][15] une œuvre de 4 trios par M. Kennis[16]), une œuvre de 4 symphonies à 4 par Wagenheil [Wagenseil][17]), une œuvre de 5 trios par van Malder[18]), une œuvre de duo de varii autori, une œuvre de symphonies par Toesky [Toeschi][19]), une œuvre de 6 symphonies par Schwindel[20]), une œuvre de 4 et de 6 symphonies par Smith, une œuvre de trio violon et basse par Smith, une œuvre de 6 trio pour flûte par Smith, une œuvre pour clavecin, violon et

---

1) On remarquera qu'il s'agit en 1765 de l'œuvre I et de l'œuvre II de Gossec Son œuvre I est un livre de Six sonates à 2 violons et basse.

2) V. 18 février 1766.
3) V. la note au 6 avril 1736.
4) V. 18 février 1767.
5) V. la note au 7 avril 1714.
6) V. 4 février et 18 avril 1737.
7) V. la note au 9 juillet 1729.
8) V. 23 mars 1739.
9) V. 24 sept. 1765, 3 mai 1774.
10) V. la note au 6 avril 1736.
11) V. 8 août 1739.
12) V. 2 mai 1757. 24 septembre 1765.

13) Giuseppe Toeschi. V. 21 août 1765, 24 sept. 1765, 2 mai 1768, 18 septembre 1769, 3 mai 1774, 16 mars 1778.

14) Peters venait de s'associer avec Miroglio pour ouvrir à Paris, en juin 1765, une maison d'édition musicale et le premier établissement d'abonnement musical. V. à ce sujet notre article: *les Débuts de l'abonnement de musique,* dans le Mercure musical du 15 octobre 1906.

Pour d'autres privilèges à Peters, v. 18 février 1766, 18 février 1767, 18 sept. 1769, 16 mars 1771.

15) J.-G. Burckhoffer marque dans Fétis. Eitner lui a fait quatre articles (à Buerckhoffer, Burckhoffer, Burckhöffer et Burkhoffer). Les titres de ses œuvres II et III, publiées à Paris, sont reproduits dans le 154e catalogue de la librairie Liepmannssohn. On trouve dans *l'Avant-Coureur* du 25 mai 1767 l'annonce de ses 6 Sonates en trio; du 18 janvier 1768, celle de ses 6 Sonates pour 2 violons; du 24 juillet 1769, celle de ses 6 duos pour mandoline et violon, op. 5; du 22 janvier 1770, de son 1er livre de petits airs avec harpe; dans le *Journal de Paris* du 18 février 1777, l'annonce de ses 3 Sonates pour harpe.

16) V. 12 janvier 1751, 21 août 1765, 18 févr. 1767.
17) V. 2 mai 1757, 21 août 1765.
18) V. 8 août 1765, 2 mai 1768.
19) V. la note au 5 sept. 1765.
20) V. 21 août 1765, 3 mai 1774.

basse par Smith, une œuvre de 6 Solo par Smith, une œuvre de 6 duo par Smith, une œuvre de 6 Solo de clavecin par Smith»[1]).

20 décembre 1765. P. G. pour 9 ans, du 23 octobre, au Sr Metoyen pour «un ouvrage de sa composition qui a pour titre *Demonstration des principes de la musique*, ou méthode nouvelle réduite en 12 cartes par M. Metoyen, ordinaire de la musique du roi.»

11 janvier 1766. P. G. pour 10 ans, du 31 décembre, au Sr Lamoninary pour «de la musique instrumentale de sa composition»[2]).

Même jour. P. G. pour 12 ans, du 31 décembre, à Philippe Valois, organiste de l'église métropolitaine de Toulouse pour «des œuvres de musique de sa compositions»[3])

18 février 1766. P. G. pour 12 ans, du 14 novembre 1765, au «Sr de Peters[4]), peintre de S. A. R. le prince de Lorraine» pour «donner au public des ouvrages qui ont pour titre: Six symphonies d'Alexandre, trois suites de Beaux airs mis en symphonie par le même, une Ariette italienne qui commence: *Compolesti ah Dio*, Solos de clavecin avec accompagnement de violon ou flutte, 6 Symphonies de Godeharlt [Godecharle], 6 quatuors de J. Martini pour violon, flutte, alto viola et basse[5]), les Nouveaux principes du clavecin par M. Le Bœuf, organiste de Ste Geneviève, 6 duos de Gardon [Cardon ?], de Holozbaur [Holzbauer], 6 solos de Raphael[6]), 6 Symphonies de Kennis[7]), 6 symphonies de Wirtztham [Vitzthumb].»

18 mars 1766. P. S. pour 3 ans, du 26 février, au Sr Dubreuil pour son «*Manuel harmonique*»[8]).

30 mai 1766. P. G. pour 9 ans, du 23 avril, au Sr de Beecke «au service du cercle de Souabe» pour «des œuvres de musique instrumentale de sa composition».

6 juin 1766. P. G. pour 5 ans, du 21 mai au Sr Merchi pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition»[9]).

21 juin 1766. P. S. pour 3 ans, du 18 juin, au libraire Dessaint, pour l'ouvrage intitulé «*Eléments de musique* ou abrégé d'une théorie simple et facile de cet art»[10]).

Même jour. P. G. pour 15 ans, du 21 mai, au Sr Philidor, pour la musique de *Tom Jones*, opéra-comique.

Ms Fr. 21964.

26 juillet 1766. P. G. pour 6 ans, du 16 juillet, au Sr Cannabich pour 6 *symphonies* à grand orchestre et 6 trios de sa composition[11]).

---

1) V. 3 mai 1774.

2) V. 27 juin 1749.

3) *L'Avant-Coureur* du 4 mai 1767 contient l'annonce de la publication de ses six trios pour clavecin, violon et basse, op. 6.

4) V. la note relative au 24 sept. 1765.

5) J.-P.-E. Schwartzendorf, dit Martini. — V. 10 oct. 1766, 16 mars 1771, 5 janvier 1775, 19 mai 1789.

6) Peut-être Benevento de San Raffaelle.

7) V. 12 janvier 1751, 21 août et 24 sept. 1765.

8) V. 24 mars 1764.

9) V. 12 janvier 1751, 21 fév. 1755, 7 juin 1771, 13 juin 1777 et la note relative au . . . juillet 1765.

10) Le nom de l'auteur manque. Il s'agit du livre de Lenain.

11) Autres privilèges relatifs à des œuvres de Christian Cannabich, V. 12 janvier 1751, 2 mai 1768, 3 mai 1774.

10 octobre 1766. P. G. pour 6 ans, du 20 août, au Sr Giovanni Martini pour 6 *trios* et 6 *notturne* de sa composition[1]).

14 octobre 1766. P. G. pour 6 ans, du 1 octobre, au Sr Felice Giardini, pour «de la musique de sa composition»[2]).

27 novembre 1766. P. G. pour 6 ans, du 29 octobre, au Sr Mauroy [Monroy], pour «de la musique de sa composition»[3]).

9 janvier 1767. P. G. pour 9 ans, du 26 novembre 1766, au Sr François-Guillaume Vial pour un «*Arbre généalogique de l'harmonie*, et plusieurs livres de principes et pièces de musique vocale et instrumentale».

12 février 1767. P. G. pour 6 ans, du 31 décembre 1766, au «Sr de Mondonville le jeune, ordinaire de notre musique», pour «Six *sonates* à violon seul et basse continue de sa composition»[4]).

18 février 1767. P. G. pour 9 ans, du 4 février, au «Sr de Peters»[5]) pour «6 symphonies à grand orchestre de Polidori, op. 2, six symphonies à grand orchestre de Richter, op. 7[6]), six symphonies à grand orchestre de Lalleaueau [Lalloyau ou La Loyau], op. 1, Six symphonies à grand orchestre de Jommelli[7]), Six quatuors pour 2 violons, alto et basso, de Cellionetti [Celonietti] op. 1[8]), Six quatuors de Gresch [Gretsch] op. 2, Six trios pour 2 violons et basse de Helbert op. 1[9]), Six trios de Polidori, Six trios de Greschtz [Gretsch] op. 1, Six trios de Celonietti, Six trios, de Demachi, op. 1[10]), Six trios de Diters [Ditters de Dittersdorf] op. 1, Six duos pour violon et violoncelle de Kennis[11]), op. 9, Six duos pour 2 violons de Brockioffer [Burckhoffer][12]), op. 3, Six duos pour 2 violons par Miroglio[13]), 7e et 8e suite des Amusements des dames, Six trios pour le clavecin, violon et basse par Fable [Falb] op. 2, Six duos pour 2 violoncelles par Chabran, op. 2»[14]).

Même jour. Autre privilège semblable, au même, pour «Six symphonies de Frantzl[15]), une de Pinsch [?] une de Majo, une de Hoffman[16]), une de Hayden

1) V. la note au 18 févr. 1766.

2) V. 19 octobre 1756.

3) Une œuvre de 3 Symphonies à grand orchestre de Monroy fut annoncée dans l'Avant-Coureur du 14 novembre 1768.

4) Cette œuvre se vendait chez Bouin. *L'Avant-Coureur*, qui l'avait annoncé dans son numéro du 16 mars 1767, inséra le 27 avril une note rectificative: «Le Sieur de Mondonville n'est pas fils, mais frère, du célèbre M. de Mondonville. Il est ordinaire de la musique du roi, et connu par plusieurs morceaux recherchés.»

5) V. la note relative au 24 sept. 1765.

6) V. 31 mars 1744 et ... juillet 1765.

7) V. 21 août 1765.

8) V. 3 mai 1774.

9) V. 3 mai 1774.

10) V. 5 nov. 1779 et la note relative au ... juillet 1765.

11) V. la note relative au 18 février 1766.

12) V. la note au 24 sept. 1765.

13) Miroglio le jeune était l'associé de Peters. V. 18 février 1766, 18 sept. 1769. Il était l'auteur du recueil mentionné ici, les Amusements des dames.

14) Francesco Chabran ou Chiabrano.

15) Venier avait déjà publié en 1764 une Symphonie de Frantzl dans son 14e livre de *Varii Autori*, Peut-être faut-il le reconnaître dans le Franck du privilège de Bordet, du ... juillet 1765.

16) Probablement Leopold Hoffmann «maître de la musique de la chambre de l'Empereur», dont un livre de Six duos pour flûte et hautbois parut en 1770 chez Huberty.

[H a y d n][1]), deux de Francischini [F r a n c i s c o n e][2]) deux de G u g l i e l m i[3]), deux de Sechini [S a c c h i n i], deux duos de Sechini, deux trio de B a u s s o (?) et deux de N a r d i n i».

23 mars 1767. P. G. pour 6 ans, du 4 mars, au libraire Hochereau, pour «Dix *Sonates* pour le clavecin, de la composition du Sr John B u r t o n».

1 avril 1767. P. G. pour 6 ans, du 18 mars, au Sr Henry Joseph R i g e l, pour «plusieurs pièces de musique instrumentale de sa composition».

16 avril 1767. P. G. pour 6 ans, du 25 sept. 1765 á B l a i n v i l l e pour son *Histoire de la musique.*

25 avril 1767. P. G. pour 6 ans, du 15 avril, au Sr. Pierre L e R o i, pour «donner au public plusieurs pièces de musique instrumentale, savoir, Duo de violon de B a r - b e l l a[4]), Sonates de D i n g l y (?), de G e r v a s i o[5]) et de G a u d i o s o (?)»

21 juillet 1767. P. G. pour 6 ans, du 10 juin, au Sr S c h o b e r t, «clavescinier» pour «de la musique de sa composition».

21 août 1767. P. G. pour 6 ans, du 5 août, au graveur Pierre-François L o i s e a u, pour des «*Amusements lyriques*»[6]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 16 juillet, au Sr «Giovan Battista G e r v a s i o, Napolitano» pour «plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale de sa composition»[7]).

4 septembre 1767. P. G. pour 6 ans, du 16 juillet, au Sr Berthelmon [B a r t h e l e - m o n]» premier violon de l'Opéra de Londres» pour «plusieurs pièces de musique de sa composition».

1 octobre 1767. P. G. pour 6 ans, du 23 septembre, au graveur P.-F. Loiseau pour «une *Encyclopédie de musique*, contenant un choix de Cantatilles, airs, détachés, ariettes, etc., accompagnées de basses et violons, tirées des opéras et opéras-comiques des plus célèbres compositeurs françois et italiens, par une société de gens de goût»

17 décembre 1767. P. G. pour 6 ans, du 2 décembre, au Sr V i r b è s pour «plusieurs pièces de clavecin et autres œuvres de musique instrumentale de sa composition».

17 mars 1768. P. G. pour 5 ans, du 16 décembre 1767, au Sr L e D u c pour «un recueil de 6 *Sonates* pour violon et basse, 6 duos, 6 trios, concerto, quatuors»[8]).

2 mai 1768. P. G. pour 6 ans, du 20 avril, au Sr M a r c h a l, pour «un recueil de pièces de clavecin de sa composition».

---

1) C'est le premier privilège où nous rencontrons le nom de Haydn: mais dès 1764, une de ses symphonies avait paru dans le 14e livre de Symphonies de *varii autori*, chez Venier. Pour d'autres privilèges le concernant, v. 29 avril 1769, 29 août 1777, 15 mai 1787, 22 janvier, 22 mars 1788.

2) *L'Avant-Coureur* du 7 décembre 1767 et du 10 avril 1769 annonçait les deux ouvrages suivants de Giovanni Francisconi, Napolitain: Six *Sonates* en trio pour 2 violons et basse, op. 1, au bureau d'abonnement musical; Six *quatuors* d'un goût nouveau, op. 2, chez l'auteur. (V. le Quellen-Lexikon d'Eitner, aux mots Franceschini, Francesconi, et Lusarda, et le catalogue 157 de la librairie Liepmannssohn, au no 122).

3) V. 21 août 1765.

4) Emmanuel Barbella. V. 10 juillet 1768.

5) V. 21 août 1767.

6) V. ci-dessous, 1 octobre 1767. Les recueils imprimés par Loiseau avec les nouveaux caractères de fonte de son invention se vendaient chez Grangé.

7) V. 25 avril 1767.

8) Leduc aîné. Son recueil de Six Sonates, op. 1, se vendait «chez l'auteur, rue du Hasard».

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 20 avril, au Sr Venier, pour «plusieurs pièces de musique de la composition de MM. Van Malder, Beck, Boccherini, Toeski [Toeschi], Canabi [Cannabich]»[1]).

11 mai 1768. P. G. pour 6 ans, du 20 avril, au Sr Vaufréal pour «un *essai sur la lecture de la musique*, avec des exemples de musique vocale, composés des morceaux les plus généralement goûtés, dans tous les genres de chant, depuis le couplet, jusqu'à la scène pathétique».

10 juillet 1768. P. G. pour 6 ans, du 1 juin, au Sr Leoné, pour «la *Méthode nouvelle* pour jouer de la Mandoline, avec des exemples de musique pour cet instrument et une suite de pièces, ensemble les œuvres de musique de Barbella».

2 décembre 1768. P. G. pour 6 ans, du 17 novembre, au Sr Louis Sirmen, pour «Six *trios* á 2 violons et basse, et autres œuvres de sa composition».

4 janvier 1769. P. G. pour 6 ans, du 14 décembre 1768, au «Sr Jacob, de notre Académie de musique», pour «une *méthode de musique sur un nouveau plan*, et musique vocale et instrumentale qu'il a faite».

18 avril 1769. P. G. pour 6 ans, du 1er février, au Sr Pitet-Préfontaine, libraire à Falaise, pour «une *méthode pour le plain-chant*».

21 avril 1769. P. G. pour 6 ans, du 15 mars, au Sr Bertheaume, pour «plusieurs pièces de musique vocale et instrumentale de sa composition»[2]).

29 avril 1769. P. G. pour 6 ans, du 12 avril, au Sr Jean Beraud pour «plusieurs pièces de musique de la composition des Srs Holtsbaur [Holzbauer][3]) et Hayden [Haydn]»[4]).

Ms Fr. 21965.

18 septembre 1769. P. G. pour 6 ans, du 13 septembre, au Sr «de Peters»[5]) pour «Six duos pour deux violons d'après les trio de J. Stamitz, Douze pièces choisies des ouvrages de Stamitz, arrangées pour le clavecin[6]), Deux symphonies de Toeschi[7]), Six quatuors par Gosset [Gossec][8]), Six duos pour deux violons de Fantiny, Six trios pour 2 violons et basses par LidasDi [Lidarti], Six trios par Bocharini [Boccherini], Douze airs tirés des opéra-comiques et autres, avec accompagnement de harpe, par Burchkoffer [Burckhoffer][9]), Six Airs avec paroles françaises et italiennes et accompagnement de harpe, par Mayer[10]), Six trios de Monsieur Dumoutier, 9e et 10e Suite des Amusements des dames, par Miroglio[11]), Six quatuors de Joseph Baur, pour harpe ou clavecin».

---

1) Pour un précédent privilège à Venier, v. 13 sept. 1755. — Van Malder, v. 8 août 1765, 24 sept. 1765. — Boccherini, v. 18 sept. 1769, 3 mai 1774. — Toeschi, v. la note au 21 août 1765. — Cannabich, v. la note au 26 juillet 1766.

2) *L'Avant-Coureur* du 13 mars 1769 annonça la publication de Six Sonates à violon seul et basse, de Bertheaume, en vente chez l'auteur. Si la date de 1752 indiquée par les biographes pour sa naissance était exacte, Bertheaume n'aurait été âgé que de dix-sept ans lors de cette publication.

3) V. 18 février 1766.

4) V. la note au 18 févr. 1767.

5) Précédents privilèges à Peters, v. la note au 24 sept. 1765.

6) V. 9 août 1755, 16 mars 1771.

7) V. la note au 21 août 1765.

8) V. 21 août 1765.

9) V. 24 sept. 1765.

10) Philippe Jacques Mayer.

11) V. note au 18 février 1767.

14 novembre 1769. P. G. pour 6 ans, du 25 octobre, à Paul César Gibert, pour des «*Principes et leçons de musique* et autres œuvres de musique de sa composition»[1]).

23 novembre 1769. P. S. pour 3 ans, du 25 octobre, au S^r^ Parisot, musicien, pour «Six *Sonates* pour deux flutes, de la composition du S^r^ Canal»[2]).

15 décembre 1769. P. G. pour 10 ans, du 21 novembre, au S^r^ Advenier de Breuilly, pour un «*Journal de musique*».

5 janvier 1770. P. S. pour 3 ans, à l'abbé Roussier pour un *Mémoire sur le fondement des systèmes de musique*[3]).

24 avril 1770. P. G. pour 6 ans, du 7 mars, au «S^r^ Carpentier, chanoine de S^t^ Nicolas [S^t^ Thomas] du Louvre», pour «un *recueil de Menuets, allemandes, Airs* à chanter avec leurs accompagnements, pour le Cythre, ou guittare [allemande]».

15 juin 1770. P. G. pour 6 ans, du 23 mai, au S^r^ Eichner pour «des œuvres de sa composition»[4]).

18 décembre 1770. P. G. pour 6 ans, du 25 octobre, au S^r^ Lasceux, organiste pour «plusieurs pièces d'orgue de sa composition».

16 mars 1771. P. G. pour 6 ans, du 13 mars, «au S^r^ de Peters, premier peintre de notre tres cher frère le roi de Danemark»[5]), pour «des duos tirés du I^re^ œuvre de trio de Stamitz[6]), et la musique de l'*Amant de quinze ans*, opéra comique»[7]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 13 mars, à Pierre Simon Lalau, imprimeur à Lille, pour «les *Principes de musique ou les Agréments du chant*, par M. Raquerlier [Raparlier]».

30 mars 1771. P. S. pour 3 ans, du 17 janvier, au libraire Cl. Bluet pour les «*Leçons de clavecin*» de Bemetzrieder[8]).

7 juin 1771. P. G. pour 6 ans, du 1 mai, au S^r^ Merchi pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition»[9]).

6 septembre 1771. P. S. pour 3 ans, du 29 août, au libraire Jacques de La Combe, pour «un *recueil lyrique d'Airs choisis* des meilleurs musiciens italiens, avec des paroles françaises».

30 novembre 1771. P. G. pour 20 ans, du 30 octobre, aux «S^rs^ Pierre L'Evêque et Louis Bêche, ordinaire de notre musique», pour des «*Solfèges ou Leçons de musique vocale* des grands maîtres d'Italie, par eux recueillis»[10]).

14 décembre 1771. P. G. pour 6 ans, du 29 août, «au S^r^ Petrini, musicien» pour «des pièces de musique de sa composition, pour la harpe, le violon, et le clavecin».

---

1) V. 19 sept. 1775.

2) Michel Joseph Canal. — Ce Parisot est apparemment le même qui tenait boutique de lutherie à Paris en 1774.

3) Une annonce de ce journal bien connu fut insérée dans l'*Avant-Coureur* du 5 février 1770.

4) *L'Avant-Coureur* du 6 août 1770 annonça la publication de Six Symphonies de Eichner, op. 1, qui se vendaient chez l'auteur et chez Madame Berault.

5) V. note au 24 sept. 1765.

6) V. 9 août 1755, 18 sept. 1769.

7) L'Amoureux de quinze ans, musique de Martini.

8) Une analyse de ce livre parut dans le *Mercure de France*, d'octobre 1771.

9) V. 12 janvier 1751, 21 févr. 1755, 6 juin 1766, 13 juin 1777.

10) Le «prospectus» de cet ouvrage fut inséré dans le *Mercure de France*, d'avril 1772, 2^e^ vol. p. 180.

24 janvier 1772. P. G. pour 6 ans, du 31 déc. 1771, au S^r^ D u f o u r, organiste, pour «une pièce de clavecin de sa composition»[1]).

28 janvier 1772. P. G. pour 6 ans, du 31 déc. 1771, au S^r^ S i e b e r[2]), pour 6 quatuors pour flûte, violon, alto et basse, « par M. Vannhal, [W a n h a l] maître de concert, œuvre VII. »[3]).

Même jour. P. G. pour 6 ans, du 31 décembre 1771, au S^r^ Nicolas S é j a n pour «plusieurs pièces de musique tant instrumentale que vocale, de sa composition.»

28 février 1772. P. G. pour 6 ans, du 26 janvier, au S^r^ D e n i s, musicien, pour « un prospectus d'un abonnement de musique vocale et instrumentale de sa composition ».

5 mai 1772. P. G. pour 6 ans, du 29 avril, au S^r^ C a j o n, pour des «*Elements de musique* de sa composition».

11 juillet 1772. P. G. pour 6 ans, du 26 juin, au libraire Lottin aîné, pour «une *Méthode nouvelle* pour apprendre facilement le plain-chant»[4]).

17 juillet 1772. P. S. pour 3 ans, du 8 juillet, au S^r^ D u p o r t, musicien, pour «Six *Sonates* de Violon, etc., de sa composition».

7 août 1772. P. G. pour 6 ans, du 26 juin, au S^r^ d e L a B o r d e pour «un *recueil* de sa composition»[5]).

Ms Fr. 21966.

5 février 1773. P. G. pour 6 ans, du 27 janvier, au «S^r^ D a r d, musicien du Roi», pour des «*Airs, Ariettes, Menuets* et *Contredanses* recueillis par lui».

6 février 1773. P. G. pour 6 ans, du 27 janvier, au S^r^ H e i n a, musicien, pour «une musique instrumentale du S^r^ Flamitz [S t a m i t z]».

10 avril 1773. P. G. pour 6 ans, du 7 avril, au S^r^ Daur [B a u r ?] pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition».

30 avril 1773. P. G. pour 6 ans, du 21 avril, à «la demoiselle Girard, marchande de musique» pour les «Œuvres de musique de Mathias V e n t o, T a r a d e, F é l i x[6]) Huillmandel [H ü l l m a n d e l][7]) et Q u a n t z»[8]).

25 juin 1773. P. G. pour 6 ans, du 3 juin, à Mademoiselle La Marche, pour «*la Muse agréable* ou l'Ariette du jour, tirée des opéra et opéra-comiques».[9])

9 juillet 1773. P. G. pour 6 ans, du 7 juillet, au S^r^ G r é t r y pour «plusieurs pièces de musique tant vocale qu'instrumentale de sa composition»[10]).

3 septembre 1773. P. G. pour 6 ans, du 4 août, au S^r^ Desaides [D e z è d e] pour plusieurs pièces de musique de sa composition».

4 décembre 1773. P. G. pour 6 ans, du 20 octobre, au S^r^ F l o q u e t pour «Ses œuvres de musique».

---

1) Dufour manque dans Fétis et dans Eitner. Son recueil, qui est à la Bibl. Nat. de Paris, a pour titre: «Pièces de clavecin composées par M. Dufour, organiste de S^t^ Jean en Grève et de S^t^ Laurent, Œuvre I^er^. A Paris, chez l'auteur, rue S^t^ Laurent et aux adresses ordinaires». In folio de 36 p.

2) C'est le premier privilège à l'éditeur Sieber. —V. 20 juillet 1787, 22 janvier 1788.

3) V. 3 mai 1774, 12 févr. 1778.

4) C'est la méthode de l'abbé Oudoux.

5) V. 18 déc. 1778.

6) Félix, guitariste, avait publié en 1770 chez Huberty un 2^e^ recueil de chansons pour la guitare.

7) V. 5 juillet 1782.

8) V. 9 juillet 1729.

9) M^elle^ La Marche épousa Borelly, marchand de musique. V. 19 juin 1779.

10) V. 23 mars et 19 juin 1787, 9 janvier 1789.

26 avril 1774. P. S. pour 3 ans, du 26 janvier, au Sr L a u r e n t, musicien, pour « un *Choix d'ariettes* avec un accompagnement de cistre, mêlées de menuets et de contredanses ».

3 mai 1774. P. G. pour 6 ans, du 20 avril, au «Sr Borelly, marchand de musique» 1) pour «Six œuvres de quatuor par Daneux [D a v a u x?], Baver Smitt [B a u e r - s c h m i t t]2), S i g n o r e t t i, T i s s i e r, Been [B e e k e?] et Cirry [C i r r i]3), cinq œuvres de trio par E s s e r, H e l b e r t, Celoniat [C e l o n i e t t i]4), Smitt [S c h m i d]5) Valiotory 6) quatre œuvres de duo par M. Landiny 7) 1er et 2e, K e r n l t pour flûte, Bouchcrini [B o c c h e r i n i] pour violon 8) Concerto de Madame S i r - m e n, D a v a u x, Canebrich [C a n n a b i c h]9), œuvres de 6 quintetti par Vanhall [W a n h a l]10), un quintetti de Toeski [T o e s c h i11)] et un septett de Canabrich [C a n n a b i c h], œuvres et sonates de clavecin par Schwinde [S c h w i n d e l]11)».

4 août 1774. P. G. pour 6 ans, du 29 juin, au «Sr Chevalier G l u c k» pour «*Iphigénie en Aulide*, tragédie opéra, et autres ouvrages de musique de sa composition». La copie de ce privilège est suivie de la cession faite par Gluck de son «*Orphée et Euridice*» à M. Marchand, en date du 10 juillet 1774.

14 octobre 1774. P. G. pour 6 ans, du 12 octobre, au libraire Herissant, pour les œuvres de musique de M. M o n s i g n y.

30 décembre 1774. P. S. pour 3 ans, du 14 décembre, au Sr. Mathon de la Cour, pour un *Almanach musical*.

5 janvier 1775. P. G. pour 6 ans, du 31 déc. 1774, au Sr M a r t i n i pour ses Œuvres de musique 12).

29 mars 1775. P. G. pour 6 ans, du 22 mars, au Sr D u b o i s, musicien, pour des « œuvres de musique et contredanses ».

23 juin 1775. P. G. pour 6 ans, du 21 juin, au Sr Roussel pour « *le Guide musical* ».

29 août 1775. P. G. pour 6 ans, du 31 mai, au Sr « L e g r o s », de notre Académie de musique « pour « un *Recueil d'airs et de duos* ».

Ms Fr. 21967.

19 septembre 1775. P. G. pour 6 ans, du 13 septembre, à Paul-Cesar G i b e r t pour « de la musique vocale, tant en recueil qu'en feuilles détachées « 13).

3 janvier 1776. P. G. pour 6 ans. du 31 déc. 1775, au Sr Framery, pour « *la Colonie*, avec la musique » 14).

19 avril 1776. P. S. pour 3 ans, du 17 avril, au Sr Frizery [F r i d z e r i] pour « *les Souliers mordorés*, opéra bouffon ».

1) V. 19 juin 1779.
2) V. 28 juin 1765.
3) Giov. Batt. Cirri, dont Venier avait publié Six duos en 1764.
4) V. 18 fév. 1767.
5) V. note au 24 sept. 1765.
6) Ce nom inconnu signifierait-il *varii autori*? V. 9 novembre 1779.
7) Peut-être Bambini ou Cambini?
8) V. 2 mai 1768, 18 sept. 1769.
9) V. note au 26 juillet 1766.
10) V. 28. janv. 1772, 16 mars 1778.
11) V. note au 21 août 1765.
12) V. la note au 18 févr. 1766.
13) V. 14 nov. 1769.
14) Musique de S a c c h i n i.

8 juin 1776. P. G. pour 6 ans, du 5 juin, au S^r^ Jean M e r c a d i e r pour son «*Nouveau système de musique théorique et pratique*».

20 août 1776. P. G. pour 6 ans, du 14 août, au S^r^ Francois-Antoine Cornuaille pour « musique vocale, et instrumentale, petits airs détachés ou extraits de partitions gravées à Bruxelles par les S^rs^ de Vanyper et Pris»[1]).

4 octobre 1776. P. G. pour 6 ans, du 11 septembre, au S^r^ J. F. L. Hainlin pour «*l'Année musicale* ou recueil de différents Airs avec différents accompagnements»[2]).

11 octobre 1776. P. G. pour 6 ans, du 11 octobre, au S^r^ B e m e t z r i e d e r, pour « un *Traité de musique concernant les tons*»[3]).

13 décembre 1776. P. G. pour 6 ans, du 4 décembre au «S^r^ C o r b e l i n pour « une *Méthode de guitare,* recueil d'ariettes, etc.»[4]).

13 juin 1777. P. G. pour 6 ans, du 2 juin, au S^r^ Merchy [M e r c h i] pour « de la musique vocale et instrumentale de sa composition»[5]).

1^er^ **août** 1777. P. G. pour 6 ans, du 23 juillet, au S^r^ S c a f f i, musicien, pour de la musique instrumentale de sa composition[6]).

8 août 1777. P. G. pour 6 ans, du 6 août, au libraire Lottin aîné, pour la «*Messe grecque* à l'usage de l'abbaye de S^t^ Denis»[7]).

19 août 1777. P. S. pour 3 ans, du 28 mai, à M^elle^ de Silly, pour « le *Rondeau de Colas,* avec des paroles italiennes et françoises».

27 août 1777. P. G. pour 3 ans, du 6 août, au libraire Bruyset, à Lyon, pour « les *Eléments de musique* de M. d ' A l e m b e r t.

29 août 1777. P. S. pour 3 ans, du 9 juillet, à M^elle^ de Silly pour « une Symphonie d'H a y d n»[8]).

7 novembre 1777. P. G. pour 6 ans, du 31 octobre, au S^r^ Jean Henry N a d e r m a n pour « différentes pièces de musique, qui ont pour titre: *la Liberté,* ariette à grande Symphonie, Sonates de harpe, Concerto de violon par le chevalier de R a g u é, Ariettes avec accompagnement de Harpe par M. C h o d e r l o, et autres œuvres du même auteur».

2 janvier 1778. P. G. pour 10 ans, du 31 déc. 1777, au S^r^ Framery, pour «l'*Olimpiade,* paroles et musique de sa composition»[9]).

---

1) V a n d e r S t r a e t e n a donné, dans *la Musique aux Pays-Bas,* tome IV, p. 348 et suiv., les titres et un fac-simile réduit d'un frontispice gravé, de plusieurs œuvres de Ferdinand Staes, qui se vendaient «à Bruxelles chez MM. Van Ypen et Pris, graveurs de musique, rue de la Madeleine, et à Paris, chez M. Cornuaille, Montagne S^te^ Geneviève vis-à-vis le collège de la Marche».

2) *L'Année musicale* parut sous le nom de Louis M i l a n d r e.

3) V. 30 mars 1771, 12 avril 1781.

4) Ces deux ouvrages furent annoncés dans le *Journal de Paris* du 12 janvier 1777.

5) V. la note au 7 juin 1771.

6) Un livre de Six Sonates, op. 1, de Scafi, fut annoncé dans le *Journal de Paris* du 28 juin 1777.

7) Voyez *Lettre* et *Mémoire* sur la messe grecque de S^t^ Denis, dans le *Mercure de France,* décembre 1728, t. II, et juillet 1729; A.-J.-H. V i n c e n t, *Note sur la messe grecque* qui se chantait autrefois à S^t^ Denis, Paris, 1864, in -8^o^; et une note de M. H. O m o n t dans le *Bulletin de la Soc. de l'Hist. de Paris,* t. XXIII, 1896, p. 123, de laquelle il résulte que la messe imprimée en 1658, puis par Lottin en 1777, diffère complètement de celle contenue dans un cérémonial ms du XIII^e^ siècle, aujourd'hui à la bibl. Mazarine.

8) V. la note au 18 févr. 1767.

9) V. 3 janvier 1776. La musique de *l'Olimpiade* était de S a c c h i n i.

13 février 1778. P. S. pour 3 ans, du 11 février, à Melle de Silly pour «6 *quatuors* concertants» dont l'auteur n'est pas nommé.

16 mars 1778. P. S. pour 5 ans, du 11 mars, à Melle de Silly pour «Symphonie de Vannhall [W a n h a l][1]), concerto de T o e s c h i[2]), recueil de six rondeaux de C h a l i n i avec accompagnement de 2 violons et basse.»

17 mars 1778. P. G. pour 10 ans, du 11 mars, au Sr P i c c i n i pour des « œuvres de musique de sa composition».

30 mars 1778. P. G. pour 10 ans, du 26 mars, au Sr Antoine H o n a v e r, pour «un ouvrage de sa composition intitulé: *Musique instrumentale*» [3]).

1 avril 1778. P. G. pour 10 ans, du 26 mars, au Sr B e r q u i n, musicien, pour «un *recueil* de romances, chansons, et vaudevilles avec accompagnement de harpe, de clavecin, de guitare».

2 mai 1778. P. G. pour 10 ans, du 29 avril, au Sr «François F a l c o, l'un de nos musiciens ordinaires», pour «un ouvrage de sa composition intitulé *Solfège*»[4]).

7 juillet 1778. P. G. pour 10 ans, du 1 juillet, au Sr P o l l e t aîné pour «un *Journal d'Airs* pour le citre ou guitare allemande».

Ms Fr. 21968.

29 septembre 1778. P. S. pour 5 ans, du 23 septembre, à «la demoiselle de Silly pour «Six quatuors pour 2 violons ou flutes, alto et basse, de F i d l, œuvre 2e, et Nouvelle collection de Sonates pour le forte-piano, par M. le comte de Tenducy [T e n - d u c c i] chevalier de St Jean».

16 novembre 1778. P. S. pour 5 ans, du 11 novembre, au Sr L e P i l e u r d'A p - p l i g n y pour son «*Traité sur la musique*».

18 décembre 1778. P. G. pour 10 ans, du 16 décembre, au Sr d e l a B o r d e, pour «un *Essai sur l'histoire de la musique*»[5]).

13 avril 1779. P. G. pour 10 ans, du 13 janvier, au Sr Bayeux [B a i l l e u x] pour un «*Journal d'ariettes* italiennes avec la traduction française et une partie d'accompagnement de sa composition».

19 juin 1779. P. G. pour 10 ans, du 16 juin, à «la demoiselle La Marche, épouse du Sr Borelly», pour «*la Muse agréable*, ou l'Ariette du jour», etc.[6]).

14 septembre 1779. P. G. pour 10 ans, du 26 août, à «Mme la Veuve de J.-J. R o u s s e a u» pour «un *Recueil de Musique de Chambre* par J.-J. Rousseau, avec six nouveaux airs du *Devin du Village* et les fragments de *Daphnis et Chloé* par le même».

26 octobre 1779. P. G. pour 10 ans, du 6 octobre, au Sr B i g a n t pour «*le Domino musical*, ou l'Art du musicien mis en jeu de sa composition, suivi du Jeu de Lindor par le même».

5 novembre 1779. P. G. pour 10 ans, du 22 septembre, au Sr Graff, dit Guera, marchand de musique à Lyon[7]), pour une série d'ouvrages dont les auteurs ne sont

1) V. 28 janvier 1772, 3 mai 1774.
2) V. note au 21 août 1765.
3) V. 4 avril 1761.
4) Cet ouvrage est annoncé dans le Journal de Paris du 18 novembre 1778.
5) V. 7 août 1772. Un article sur les Essais de La Borde parut dans le *Journal de Paris* du 12 avril 1780.
6) V. 25 juin 1773.
7) On lit dans le *Journal de Paris* du 11 mars 1777: «M. Guera, musicien allemand fixé à Lyon, a entrepris de faire graver une collection d'ouvrages de musique des meilleurs

pas nommés, sauf: «Concerto par Joseph de Machy[1]), concerto de clavecin op. 20 par Giordani».

9 novembre 1779. P. S. pour 5 ans, du 19 août, à M^elle^ de Silly, pour: «Recueil d'airs avec variations pour violons, alto et basse, par Bernard Lorenziti, recueil d'Ariettes et Allemandes pour la guitare par M^elle^ Isabelle de Contamine, Recueil d'airs détachés de différents opéras pour violon, alto et basse, Œuvre de Six trios pour violons, alto et basse, de Gehot[2]), œuvres de six Symphonies de Pichel, œuvres de six trios pour violons, alto et basse de vari autori»[3]).

30 décembre 1779. P. G. pour 10 ans, du 15 décembre, au S^r^ Krumpsholz [Krumpholtz] pour «des œuvres de musique de sa composition.»

18 septembre 1780. P. S. pour 5 ans, du 13 septembre, au S^r^ Imbert, pour sa «*Nouvelle méthode* ou principes raisonnés du plain-chant».

10 février 1781. P. G. pour 10 ans, du 7 février, au S^r^ Dellain pour son «*Manuel musical*»[4]).

12 avril 1781. P. G. pour 10 ans, du 11 avril, au S^r^ Bemetzrieder, pour «des ouvrages de musique de sa composition»[5]).

26 juin 1781. «Privilège définitif», du 20 juin, au libraire Faulcon, de Poitiers, pour la *Méthode de plain-chant* de La Feillée.

7 mai 1782. P. G. pour 10 ans, du 1^er^ mai, au S^r^ Frère, marchand de musique, pour «une édition des *Principes de clarinette* suivis de trois recueils d'ariettes choisies des meilleurs auteurs, en duo et en solo».

Même jour. P. G. pour 10 ans, du 1 mai, au S^r^ Framery, pour «ses œuvres de théâtre tant avec la musique que sans la musique»[6]).

5 juillet 1782. P. G. pour 10 ans, du 26 juin, au S^r^ Hullmandel pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition»[7]).

8 novembre 1782. P. G. pour 10 ans, du 30 octobre, au S^r^ Guera, marchand de musique á Lyon, pour «6 quatuors par Joseph Loyden [Haydn] op. 33[8]), 3 symphonies pour clavecin, violon et basse, par Himbergo [Hemberger] op. 9, trois concertos pour clavecin avec violon et basse par le même, op. 10, 6 trios pour 2 violons et basse par le même, op. 8».

28 mars 1783. P. G. pour 10 ans, du 12 mars, au S^r^ Amédée Razetti pour «de la musique vocale et instrumentale de sa composition».

11 avril 1783. P. G. pour 10 ans, du 9 avril, au S^r^ Sacchini pour «*Renaud*, opéra, et plusieurs recueils de musique».

---

maîtres». Le même journal, dans son n^0^ du 12 avril 1777, annonce la mise en vente chez Guera d'œuvres de Zimmermann, Prosper Cauciello, Lœhlein, Aspelmayer, Pichl et Boccherini.

1) V. 18 février 1766.

2) Le 22 févr. et le 30 oct. 1780, le Journal de Paris annonça la publication de Six Sonates en trio, de Gehot, op. 11, chez M^elle^ de Silly, et de Six trios, du même, op. 2, chez Bouin.

3) V. au 3 mai 1774 une œuvre de trios de «valiotory», probablement varii autori.

4) V. 16 sept. 1749. — Une annonce de cet ouvrage parut dans le Journal de Paris du 7 mai 1781.

5) V. 30 mars 1771, 11 octobre 1776.

6) V. 3 janvier 1776, 2 janvier 1778, 9 déc. 1786.

7) V. 30 mai 1773.

8) V. la note au 18 févr. 1767.

1795—1796.

1795: Sicilian Romance; 1796: The Recruit; The Archers; Edwin and Angelina.

In 1794 Mrs. Siddon's Sicilian Romance with William Reeve's music was received with great favor at London. Always eager to acquaint their public with the successful novelties, Messrs. Wignell and Reinagle introduced the work to Philadelphians on May 6, 1795. As a rule Alexander Reinagle[1]) contented himself with writing new accompaniments and occasionally a new overture to such importations, but in this case he reset the entire libretto for reasons unknown to us. The Daily American Advertiser announced on May 5th 1795 that for, Mrs. Morris'benefit would be given on the following evening:

". . . a Musical Dramatic Tale, in 2 acts, called The Sicilian Romance, or, the Apparition of the Cliffs. Now performing at Covent Garden in London with unbounded applause. The music composed by Mr. Reinagle."

Merely alluding to an unimportant "Musical Interlude" called "The Recruit" and performed at Charleston, S. C. in 1796 the book of which was written by the actor John D. Turnbull, we now have to concentrate our attention on two operas the librettos of which were both published in 1796: *The Archer*'s, frequently but erroneously called the first American opera, and *Edwin and Angelina.*

The book to the Archers was written by William Dunlap[2]) and the

1) Reinagle, Alexander. Pianist, theatrical manager, composer. — According to John R. Barker (in the Euterpiad, 1822) Reinagle was born in Portsmouth, England and commenced his early career in Scotland where he received instructions in both the theory and practice of music from Raynor Taylor. He came to New York in 1786, calling himself "Member of the Society of Musicians in London". His proposals to settle in New York not meeting with sufficient encouragement, he went to Philadelphia after giving proof of his abilities to the New Yorkers in an excellent concert. In Philadelphia his talents were readily appreciated, and he became music teacher in the best families. He conducted and performed in numerous concerts, besides presiding at the harpsichord in opera, in several cities, especially in Baltimore, before he and Wignell founded the New Theatre at Philadelphia in 1793. This enterprise was in every respect remarkable but too great a preference was given to opera and the commercial success was not in keeping with the artistic. Reinagle developed an astonishing activity as composer and arranger during these years. He died at Baltimore on September 21, 1809. "During the latter years of his life, he was ardently engaged in composing music to parts of Milton's Paradise Lost, which he did not live to complete. It was intended to be performed in the oratorio style, except that instead of recitatives, the best speakers were to be engaged in reciting the intermediate passages". (Parker). The L. of C. possesses some really fine sonatas of his in autograph.

2) Dunlap, William, 1766—1839. The well known painter (pupil of Benjamin West) playwright (70 original plays and translations), theatrical manager, historian, founder and vice-president of the National Academy of Design, etc.

music by Benjamin Carr[1]). The opera was advertised for first performance at the John Street Theatre, New York in the American Daily Advertiser, 1796, April 16th as follows:

"On Monday Evening the 18th of April will be presented a new Dramatic Piece, in 3 Acts, called *The Archers*, Founded on the story of William Tell. Interspersed with Songs, Choruses, etc. . ."

The opera was repeated "by particular Desire and the last time of performing it this Season" on April 22[2]) and revived on November 25, 1796 for one performance[3]). During the following year it was twice given at Boston, the second time with an advertisement to the effect that it had been performed in New York "several nights, with unbounded applause"[4]). The Archers then seem to have fallen into oblivion.

For want of other contemporaneous criticisms I quote what Dunlap had to say on his own behalf in the American Theatre (1832, pp. 147, 149).

"The story of William Tell and the struggle for Helvetic liberty was . . . moulded into dramatic form . . . and with songs, choruses, etc. was called an opera . . . Mr. Carr for whom the principal singing part was allotted, composed the music. Comic parts were introduced with some effect. Schiller's play on the same subject did not then exist . . . The writer of the American play gave it a very bad title, "The Archers". . .

1) Carr, Benjamin, [1769]—1831. This prolific composer was a member of the "London Ancient Concerts" before he, in 1793, emigrated to the United States He is first mentioned in the Philadelphia papers of the same year as partner of "B. Carr & Co., music printers and importers". When opening a branch of his "Musical Repository" at New York in 1794 he probably removed his residence from Philadelphia to New York. Late in 1796 or early in 1797 he seems to have sold the New York branch to James Hewitt. — Carr was a favorite of the American public as a ballad singer and tried the operatic stage with some success. But his career as organist, pianist, concert manager publisher, and composer was of by far greater importance for the development of a musical life at Philadelphia. In fact, he is equalled by very few in that respect. — His compositions, both sacred and secular, are very numerous but scattered. The New York Public Library, for instance, possesses a miscellaneous collection of sacred music in Carr's handwriting and full of original compositions by him, a fact that had escaped attention. Carr tried almost every branch of composition with success. He was a thoroughly trained musician of the old school. His works are distinguished by a pleasing softness of lines. He also wrote a few theoretical treatises. — The Musical Fund Society of which he was a founder (1820) erected a monument to his memory after his death which occurred in Philadelphia on May 24, 1831.

2) Comp. American Daily Advertiser, April 22, 1796.

3) Comp. de Minerva, November 25, 1796. This third performance escaped Mr. Seilhamer's attention, and it must be said that his antagonism against William Dunlap induced him to treat of the Archers too superficially.

4) Comp. Columbian Centinel, Boston, October 7, 1797.

On the 18th of April 1796, the opera of the Archers was performed for the first time, and received with great applause. The music by Carr was pleasing and well got up; Hodgkinson and Mrs. Melmoth were forcible in Tell and wife. The comic parts told well with Hallam and Mrs. Hodgkinson, although Conrad ought to have been given to Jefferson. The piece was repeatedly played, and was printed immediately."

The title page reads:

"*The Archers* or Mountaineers of Switerland; an opera, in three acts as performed by the Old American Company, in New York. To which is subjoined a brief historical account of Switzerland, from the dissolution of the Roman Empire to the final establishment of the Helvetic Confederacy by the battle of Sempach.

New York Printed by T. & J. Sword, No. 99 Pearl Street — 1796 —[1])

The history of the libretto is thus given in the preface:

"In the summer of the year 1794, a dramatic performance, published in London, was left with me, called Helvetic Liberty. I was requested to adapt it to our stage. After several perusals I gave it up, as incorrigible; but pleased with the subject, I recurred to the history of Switzerland, and composed the piece now presented to the public.

Any person, who has the curiosity to compare the two pieces, will observe that I have adopted three of the imaginary characters, from Helvetic Liberty, — the Burgomaster, Lieutenant, and Rhodolpha: I believe they are, however, strictly my own. The other similiarities are the necessary consequences of being both founded on the same historic fact. . .

The principal liberty taken with history is, that I have concentrated some of the actions of these heroic mountaineers; making time submit to the laws of the Drama. But the reader will not have that sublime pleasure invaded, which is felt in the contemplation of virtuous characters; Tell, Furst, Melchthal, Staffach, and Winkelried, are not the children of poetic fiction. . . .

New York, April 10th, 1796. W. Dunlap."

After the prologue ("We tell a tale of Liberty to-night . . .") follow the

"Characters.

William Tell, Burger of Altdorf, Canton of Uri	Mr. Hodgkinson
Walter Furst, of Uri	Mr. Johnson
Werner Staffach, of Schweitz	Mr. Hallam, jun.
Arnold Melchthal, of Unterwalden	Mr. Tyler
Gesler, Austrian Governor of Uri	Mr. Cleveland
Lieutenant to Gesler	Mr. Jefferson
Burgomaster of Altdorf	Mr. Prigmore
Conrad, a seller of wooden ware, in Altdorf	Mr. Hallam
Leopold, Duke of Austria	Mr. King

1) Collation: 8°. pref. pp. (V)—VI; prol. (VII)—VIII; text 78 pp.; hist. account pp. 81—94 (1). Boston Public Library; Brown University; Library of Congress; Library Company of Philadelphia; New York Historical Society; New York Public Library; Pennsylvania Historical Society.

Bowmen	Messrs. Lee, Durang, etc.
Pikemen	Messrs. Munto, Tomkins, etc.
Burghers	Messrs. Des Moulins, Wools, etc.
Portia, Tell's wife	Mrs. Melmoth
Rhodolpha, Walter Furst's daughter	Miss Broadhurst
Cecily, a basket woman	Mrs. Hodgkinson
Boy, Tell's son	Miss Harding
Maidens of Uri	Madame Gardie, Madame Val, Miss Brett, etc.

Scene lies in the City of Altdorf and its Environs. Time, part of two days."

A fair example of the strength and high standard of the Old American Company!

Having the right of priority over Schiller's Wilhelm Tell, The Archers shall be treated here with especial consideration. A synopsis will also help to disclose the differences in plot, spirit and *genre* between the work of the so-called Father of the American Stage and the German master-poet.

The first scene of the first act "shows" a Street in Altdorf. Enter Cecily crying "Baskets for Sale" or rather soliciting trade with a song. She is met by "Conrad with a Jackass loaded with Wooden Bowls, Dishes, Ladles, etc.". Conrad is a jolly sort of a fellow from beginning to end of the opera as may be seen from his entrance-song:

"Here are bowls by the dozen, and spoons by the gross,
And a ladle or two in the bargain I'll toss
Here are ladles for soup and ladles for pap,
To feed little Cob as he lies in your lap.
By, by, by, by,
Come, buy . . . etc."

In the following dialogue we hear of the troubles of the peasantry and of their preparations for overthrowing Gesler's tyrannical government. But the couple is not very much interested in politics and prefers to make love in a duet. Their happiness comes to a sudden end "when enter Lieutenant and Guard, Drums, etc. Some pressed men bound — Citizens following — Conrad attempts to steal of" but is seized by the guards and made a prisoner. This calls for a Trio between Conrad, Cecily and the Lieutenant. The latter is anything but "honest and sound at the heart", as Cecily sings of her Conrad, for his entreaties are cynically outspoken.

In the second scene we discover William Tell adjusting his arms, "his little son trying to draw his sword". They are joined by Portia, and in a highly patriotic dialogue we are informed in detail of Gesler's violations of chartered rights. Finally we are entertained with a song

by Tell, the following lines of which will prove him to have been a greater marksman than Dunlap a poet.

"Forever lives the patriot's fame,
Forever useful is his name,
Inspiring virtuous deeds.
How glorious 'tis inspite of time
In spite of death, to live sublime;
While age to age succeeds."

The scene shifts and "bowmen are discovered preparing their arms by the Side of a Piece of Water; on the other Side of which is seen the sublime Hills, hanging Rocks, and various appropriate Beauties of the Lake of Uri. "After a chorus by the bowmen enter Walter Furst and Arnold Melchthal. Horns sound at a distance, are recognised as those of Schweitz and answered by the bowmen of Uri with the "song of Uri". Enter Werner Staffach at the head of warriors. They march down the stage and range opposite (we are in opera) the bowmen of Uri singing

"To the war horn's loud and solemn blast,
Floating on the affrighted air,
Obedient Schweitzers hither haste,
The fight with Uri's sons to share."

Of course, the "Ruetli Schwur" follows, Dunlap spelling the word *Gruti* and it is here where he "concentrated some of the action of these heroic mountaineers" by availing himself of Arnold Winkelried and the Battle of Sempach, — an anachronism of eigthy years, to make "time submit the laws of the Drama".

The operatic illusion becomes complete when "enter Rhodolpha, equip'd as a Huntress". She requests and receives her father's permission to fight with the men for the liberty of her country. The act could end here to the satisfaction of everybody but a finale is needed. It is furnished by Melchthal and Rhodolpha in a duet and by the "Chorus of the whole".

The second act opens "in front of the castle of Altdorf. A Pole is seen with a Hat on it. Enter Lieutenant with Guards, among whom is Conrad, armed as a Cuirassier his Armour much to large for him and apparently very heavy". The Lieutenant leads him to a spot near the castle with orders to force every passer-by to bow at the governor's hat. Exit lieutenant after a clever duet with Conrad, who continues his buffoneries. He not even interrupts them when Gesler and Lieutenant enter with deep-laid plans against the burghers of Altdorf in general and "saucy Tell" in particular. Having informed the audience of their intention to hang Tell they leave, whereupon enters Rhodolpha. We are

now entertained with a rather burlesque episode between her and Conrad. The play again becomes serious for a while after the appearance of the burgomaster who bows to the hat. A skilfully contrasted dialogue follows between him

"traitor! no, no, . . . one of Switzerland's best friends"

as he calls himself and Rhodolpha. Finally, aiming at the burgomaster with her weapon she forces him to kneel down and bow to her," the representative of Liberty". From a melodramatic standpoint this is very effective and would please an American audience to-day as much as it probably did one hundred years ago. The scene, however, is weakened by a rather tawdry song of Rhodolpha and by additional buffoneries of Conrad.

The next scene carries us to the town-hall of Altdorf. Its interest is concentrated in a fine monologue of Tell who incites his fellow citizens to speedy action. He is surprised and disarmed, whereupon we are carried back to the castle, the pole etc., and — Conrad in *Morpheus*' arms. Enter burgomaster, Tell, and lieutenant. Traitor and patriot are contrasted in a pathetic manner, but the effect is destroyed by what follows: a low-comedy scene between Conrad and Cecily. For instance, Cecily sings a song, tickling at its refrains her sleeping lover's nose. Finally Conrad "gets out of the cuirass and dresses up Cecily".

The fourth scene carries us to the governor's palace where Gesler gives orders to execute Tell immediately though Portia pathetically cries for mercy. The news that the Austrians "have stop'd; amaz'd" and that Leopold of Austria has taken supreme command, force Gesler to defer the execution. He resolves to free Tell under the condition that "he must somewhat do to please us". Of course, we now expect to be witnesses of how Tell shoots the apple from his son's head. Strange to say, Dunlap contents himself with merely letting Gesler stipulate this feat as the *conditio sine qua non*, and with contrasting Gesler's devilishly cruel designs with Portia's pathetic outcries.

The next scene shows "the Mountains, a Waterfall and a distant View of a port of the Lake". Enter Walter, then Melchthal and bowmen rejoicing in the news of the emperor's death. After a rather bombastic song of Melchthal, those present are joined by Werner, Rhodolpha, pikemen, and maidens bringing the belated news that "Gesler hath seiz'd on Tell, and threatens death". All this occasions a trio between Rhodolpha, Melchthal and first bowman "altered from Goldsmith":

"Dear is the homely cot, and dear the shed
To which the soul conforms;
And dear to us the hill, whose snow-crowned head
Uplifts us to the storms, etc.

With the quoted lines as chorus-refrain, the curtain falls, the interruption of the apple-scene being an obvious technical blunder.

Its development is taken up in the first scene of the third act, on lines and at times in words almost literally the same as in Schiller's drama. The second scene presents "The mountains Violent Storm, Wind, Rain and Thunder". After the storm has abated, enters Melchthal with this song:

"Hark! from the mountain's awful head,
To stranger's hearts inspiring dread,
The genius of our hills in thunder speaks!
Switzers, to arms! to arms! arise!
To arms! each hollow cave replies
To arms! to arms! from every echo breaks."

Then enters Rhodolpha followed by her female archers. We listen to a song by her and are then notified by Werner Staffach — how weak is this all compared with the corresponding scenes in Schiller:

"the tyrant Gesler's slain
. . . .
'Twas Tell that slew him—here upon the lake"

Hardly has he narrated how Tell escaped, when the hero arrives. He is greeted with:

Song

Rhodolpha

He comes! he comes! the victor comes,
Who conquers in his country's cause, etc.

Chorus

He comes! he comes! etc.

Arnold

Not so the bloodstain'd hero, he
Who murders but to gain a name, etc.

Chorus

He comes, etc.

Tell is chosen commander in chief. He distributes his orders. Exeunt all except Rhodolpha and Arnold who remain true to the traditions of opera by singing a duet before hastening away.

The third scene is of an essentially comic character. It plays in the Castle of Altdorf where Conrad is tried as a deserter. But he seems to know that nothing will happen to him for he is extremely merry though the guards prepare to shoot him. They are prevented from doing so

by Rhodolpha and her Amazones who have attacked and stormed the castle as Melchthal has the kindness to inform the public. After some funny lines by Conrad and a song of Cecily, the scene closes with a *glee* between Rhodolpha, Arnold and Cecily.

Scenes fourth and first represent the *finale* of the work on "the Field of Battle, surrounded by Mountains". It is a regular stage skirmish void of dramatic interest. Leopold is slain by Tell, Conrad has a few jokes in store, and with much noise of sounding horns and trumpets "an almost bloodless victory" is won by the Swiss. Tell advances and delivers a patriotic speech with a song

> "When heaven pours blessings all around
> O! May mankind be grateful found, etc."

Arnold Melchthal follow with:

> "Ye youths, to Melchthal look and learn; —
> It's blest reward to see Virtue earn, etc."

Rhodolpha with

> "If foreign foes our land invade,
> Like me, may each undaunted maid,
> A patriot heart display, etc."

Cecily with

> "Now war is o'er, and Conrad mine
> I'll make my baskets, neat and fine, etc."

Chorus of the whole

> "When heaven pours blessings all around, etc."

and curtain.

Necessarily the American and German play have much in common, "being both founded on the same historic fact" as Dunlap puts it in his preface. That Schiller's drama surpasses the Archers in dramatic logic, vigour, purity of style, and poetic beauty goes without saying for Dunlap was not a master-poet but merely a dramatically gifted stage manager. However, it would be unjust to deny the Archers some forcible monologues and skilfully contrasted scenes in which the mongrel form of opera is well kept in mind. It would also be unjust to condemn Dunlap wherever his version differs from Schiller's merely because it differs. We generally grow so familiar with the structure of a masterpiece that a different version appears to be a failure though it may possess its independent merits. For instance, no esthetic objection can be raised against Dunlap's endeavors to picture Tell as an active "politician" or to keep Tell's wife more in the foreground than Schiller did.

Dunlap falls short less in such details than in his arid lyrics and in the general aspect of the play. The Tell story is bound to be the theme for a serious drama, and no theme is less appropriate for a comic opera, as the story contains no comic elements whatever. If therefore an author stoops to make of it a comic opera he will be forced to use violence. This Dunlap has done and this combination of heterogenous elements has been futile, the more so as the comic scenes decidedly smack of low comedy. At times Conrad and not Tell seems to be the hero. In fact the Archers could greatly be improved if Conrad and Cecily were omitted. Of course, then the main reason for calling the work a *comic* opera would disappear and the part which music has in the play would further be reduced.

Perhaps it would have been better to omit music entirely with exception of some patriotic choruses and the storm music between scenes I and II of the third act, since nearly all the songs, duets and trios are wholly undramatic. They retard the solution of the problem and contain but repetitions of the contents of the spoken monologues and dialogues in form of musical lyrics. Still, we must not censure Dunlap too severely. Others, and the greater than he, sinned against good taste by forcing serious themes into the straitjacket of comic opera.

This had to be pointed out, as the origin of the peculiarly spectacular and nonsensical character of the American (so-called) comic operas of to-day — veritable operettinaccias, to murder the Italian language — must partly be traced back to the beginnings of operatic life in America. The remark will go a good way towards a reasonable explanation of why so far the birth of genuine American opera has been so tardy, for American comic opera is, at its best, a deeply rooted national evil.

Of Carr's music to Dunlap's Archers hardly anything can be said as it seems to be lost. However, I was fortunate enough to discover in No. 7 of Carr's Musical Miscellany, the number having been copyrighted in 1813, a

"*Rondo* from the Overture to the opera of the Archers or Mountaineers of Switzerland and composed by B. Carr. Arranged for the Piano Forte."

The reprint of this extremely scarce piece[1]) will be found in Appendix II. That it in no way presents an overture programmatic of the Tell idea will be seen at the first glance. It is a simple rondo, the themes of which may or may not have been used in the opera. If the songs, etc. were as dainty as this rondo, we surely must regret their loss.

1) The only copy I personally know of is in possession of the Hopkinson family of Philadelphia.

Edwin and Angelina.

Allusion was made to the prevailing idea that the Archers were the first American opera. They were not for at least

Edwin and Angelina or the Banditti, an opera, in three acts. New York. Printed by T. & J. Swords, No. 99 Pearlstreet. 1797."

possesses the claim of priority [1]). The libretto was written by Elihu Hubbard Smith, a physician, graduate of Yale, who was born at Litchfield, Conn. in 1771 and died of yellow fever at New York in 1798. The preface as all good prefaces should do, gives the history of this opera, and a strange history it is.

".... The principal scenes of the following Drama were composed in March, 1791 as an exercise to beguile the weariness of a short period of involuntary leisure; and without any view to theatrical representation. From that time, till the month of October 1793, they lay neglected, and almost forgotten. An accident then bringing them to recollection, several short scenes were added, agreeable to my original design; and the whole adapted to the Stage. The piece was presented to the *then* Managers of the Old American Company, for their acceptance, the December following; but the peculiar situation of the theatre prevented any attention to this application, till June, 1794; when on a change in the management, it was accepted. An interval of six months, and a further acquaintance with the Stage, had convinced me that the piece might undergo alterations, with advantage. These were undertaken, immediately: the loss of a comic character, which was now rejected, was supplied by two new additional scenes; additional songs were composed; and a Drama of two acts, in prose, was converted into the Opera, in its present form, in the course of the succeeding month. The inherent defects of the plan were such as could not be remedied, without bestowing on the subject a degree of attention incompatible with professional engagements; and, which I, therefore thought myself justified in withholding. But should this performance meet the same generous indulgence, in private, with which it was received in public, I shall neither attempt to disarm Criticism of her severity, nor be ashamed of this feeble effort to contribute to the rational amusement of my fellow-citizens.

New York, Feb. 15, 1797.

P.S. It may not be improper to observe (though the reader can scarcely be supposed uniformed, in this particular) that the first, second, third, fifth, and sixth songs, in the third act of the following Drama, are from Goldsmith; and all except the first, from the Ballad of "Edwin and Angelina". I have taken the liberty to make a slight alteration in the second, to accommodate it more perfectly to my purpose; and it will be obvious that, in the principal scene between Edwin and Angelina, I have availed myself of the sentiments, and, as far as possible, of the very expressions of the Author."

The performance alluded to took place at New York on December 19, 1796. The work was advertised in the American Minerva for the same day as:

---

1) Collation: 8vo. t. p. V. bl.; p. (3) ded. signed E. H. Smith "To Reuben and Abigail Smith, Connecticut. My Dear Parents . ."; pp. (5)—6 pref.; p. 7 dramatis personae; pp. 8—72 text. — Boston Public Library; Brown University; Library Company of Philadelphia; Massachusetts Historical Society; New York Historical Society.

"never performed . . . With songs, partly from Goldsmith, partly original. Music by Pelissier"[1]).

The cast appears to have been this from the libretto:

Sifrid	Mr. Hodgkinson
Edwin	Mr. Tylor
Ethelbert	Mr. Martin
Walter	Mr. Crosby
Edred	Mr. Munto
Houg	Mr. Miller
Banditti	
Angelina	Mrs. Hodgkinson

If Victor Pelissier's music which seems not to be extant, was as defective as Elihu Hubbard Smith's libretto the managers were justified in according Edwin and Angeline but one performance.

The "scene lies in a forest, in the northern extremity of England, and in a Cavern, and the entrance of a Hermitage, in the Forest. Time, that of the Representation". Earl Ethelbert, wealthy and reported generous, and Sifrid, of noble birth but poor, gained birth in the same city.

". . . . . While young,
Distinction proud was neither known nor felt:
But Ethelbert, arrived to manhood,
. . . . . grew vain, debauch'd,
Selfish and mercenary, false and cruel."

After the death of his father, Ethelbert took possession of the estate and

". . . in place exalted, he no more,
His former friend recogniz'd."

Sifrid, deeply wounded, left him and became tenant to a neighbouring lord. There he saw, loved and was loved by Emma, the daughter of a simple husband man like himself. Ethelbert strove to gain, betray and corrupt Emma and as she was constant, finally

". . . . . with armed force
At night, he bore her captive to his tower."

---

1) Pelissier, Victor, performer on the French horn and composer. — First mentioned on Philadelphia concert programs in 1792 as "first French horn of the Theatre in Cape François". After residing at Philadelphia for one year he moved to New York as principal hornplayer in the orchestra of the Old American Company. His name is frequently met with on New York concert programs, and most of the arrangements and compositions for the Old American Company were written either by him or James Hewitt. Pelissier resided at New York for many years.

In vain; she remained "inflexible to faithlessness or shame". Ethelbert then imprisoned Sifrid and caused a report to be spread that he had died, hoping "by long attention to o'ercome her hate". Several years pass. Sifrid forces his escape and flees. Convinced that the worst has happened and that the earl killed Emma, he becomes an outlaw and finally chieftain of bandits. But Emma is still alive and still loves Sifrid. In the meantime, Ethelbert "sinks a slave" of Angelina's beauty. She is also loved by Edwin, a poor knight. Angelina loves not Ethelbert but Edwin, though for a while her affection is subdued by "arrogance of wealth" and "false pride of birth". Edwin "murdered" by her disdain, flees and becomes a hermit in the same forest where Sifrid is chieftain of bandits.

Angelina tortured by remorse, seeks to find Edwin. Ethelbert follows her to the forest but again she rejects his love. In this very moment they are attacked by the bandits. Angelina escapes but Ethelbert is captured. On recognizing him, Sifrid at first contemplates cruel revenge. He abandons all bloodthirsty designs after hearing from Ethelbert that Emma is still living and still true to his memory. The band then receives orders to scour the forest through for Angelina who has found shelter in Edwin's hermitage. At first the lovers do not recognise each other. After some tearful scenes they do and embrace in perfect harmony.

Alas! Sifrid, Ethelbert, and the robbers rush into the hut. Ethelbert is naturally very much surprised and bewildered to find Angelina in a hermit's arms and commands him to release her which Edwin, of course, refuses to do. Provoked by his firmness Ethelbert exclaims:

> "I would not harm that reverend form, or dash,
> Against the earth, thy sacred heart;
> But, wert thou young, thy life should answer me,
> For thy insolence, old man."

Whereupon Edwin throws off his disguise and draws his sword.

> "Ethelbert (in great surprise): Edwin!
> Edwin (Fiercely advancing): Edwin, Lord!
> Ethelbert (with great emotion) The saviour of my life!
> The murderer of my love!"

The scene ends in happiness, after an explanation how, when, and where Edwin saved Ethelbert's life. But some difficulties remain to be removed. Sifrid is anxious to hasten back to Emma. His words to the bandits

> ". . . . . My friends! Hear all
> To my fond arms, Earl Ethelbert restore
> The woman of my love; unto my care
> My fields paternal, and my earliest home"

are met with an outburst of indignation by these gentlemen who are not very anxious to reform. Gradually, however, their hearts soften, and the *finale* brings universal happiness and perfect harmony.

This plot, though simple, is full of improbabilities. And these improbabilities render the developments complicated as the author has not carried out the dramatic idea with sufficient clearness and logic. It is for instance illogical that Ethelbert should recognise Edwin and not *vica versa* as well, which would have saved the public a good deal of guesswork and surprise, greater than that of Ethelbert on recognising Edwin. In fact, the main defect of the play lies in the by far too many surprises that are sprung on the audience.

The language is "exalted" and "sublime" as in so many efforts of this era of "Sturm und Drang", Ossian, and "Die Räuber". The characters with their mixture of hyper-romantic sentimentality and stage villainry probably appealed to the public of those days, but they are woefully schematic. To dwell on Edwin and Angelina, as an "opera", is hardly necessary after the confessions of the author in his preface. It is sufficient to state that the leading men and leading ladies all come in for their share of the dozen lyrics which protract the dramatic agony, and that the whole winds up in an elaborate but commonplace *finale*.

1797—1800.

1797: Ariadne Abandoned; The Iron Chest; The Adopted Child; The Savoyard; The Launch. 1798: The Purse; Americania and Elutheria. 1799: Sterne's Maria; Fourth of July; Rudolph. 1800: Castle of Otranto; Robin Hood; The Spanish Castle; The Wild-goose Chase.

In 1797 a form of operatic entertainment was introduced in New York for which I believe the Americans to be peculiarly gifted: the melodrama. On April 22nd, the much admired Mrs. Melmoth advertised for her benefit on Wednesday the 26th in the New York Daily Advertiser:

"The evenings entertainment will conclude with a piece, in one act, never performed in America, called *Ariadne Abandoned By Theseus, in The Isle of Naxos.*

Between the different passages spoken by the actors, will be Full Orchestra Music, expressive of each situation and passion. The music composed and managed by Pelissier."

This advertisement is about all I have been able to find regarding Ariadne Abandoned. It probably was an imitation of Benda's work, but neither this nor how the public received the melodrama, could I ascertain. At any rate, when John Hodgkinson invaded Boston during

the same year, Ariadne was performed there on July 31st as a "Tragic Piece in one act" and again with Pelissier's music[1]).

The next American opera carries us to Baltimore where on June 2, 1797[2]), was to be performed

". . , a favorite new play, interspersed with songs, called *The Iron Chest.* Written by George Colman, the younger, founded on the celebrated novel of Caleb Williams, and performed at the theatres in London, with unbounded applause.
The music and accompaniments by Mr. R. Taylor."

In England this Play, interspersed with songs, was styled an opera. It had its first performance as such with Stephen Storace's music in London in 1796, and it is for this reason that I included The Iron Chest with Reinagle's music in the body of my monograph instead of in the appendix.

Our managers have ever been eager to import the successful London novelties. A case in point is Samuel Birch's Adopted Child. First performed with Thomas Atwood's music at Drury Lane in 1795 is was introduced to a New York audience as early as May 1796 and continued to meet with the applause of different American audiences. As a rule it was given with Atwood's music but in Boston, for some reason or the other, the managers of the Haymarket Theatre decided to perform "for the last time" on June 5, 1797[3]).

"The Musical Drama of the Adopted Child" with "the music entirely new and composed by Mr. V. Hagen"[4]).

1) Comp. Columbian Centinel, July 29, 1797.

2) Comp. Federal Gazette, June 2, 1797.

3) Comp. Columbian Centinel, June 3, 1797.

4) This Mr. V. Hagen probably was P. A. Van Hagen, senior; organist, violinist, composer. — P. A. van Hagen, jun. came to Charleston, S. C. in 1774. He called himself in advertisements "Organist and Director of the City's Concert in Rotterdam. Lately arrived from London" and gave lessons on the organ, harpsichord, pianoforte, violin, violoncello, and viola. He was probably identical with the violinist of the same name who appeared at New York in 1789, having changed the "jun." into "sen." in distinction from his son P. A. Van Hagen. In the following year he called himself "Organist, Carilloneur, and Director of the City Concert, at Zutphen". During the following years he resided at New York, from 1793—1796 as principal arranger of the Old City Concerts. After his removal to Boston, during the fall of 1796, J. C. Moller became his successor. At Boston Van Hagen was for a while leader in the New Theatre orchestra. In his advertisements as music teacher he did not fail to call himself "Organist in four of the principal churches in Holland" with an "experience during 27 years as an Instructor". With his son he seems to have opened a music-store in 1798, but the firm probably was dissolved late in the same year or early in the next. Of his year of death I am not certain, possibly he died about 1800.

Though an advertisement to that effect escaped my attention, it is almost safe to say that the preceding performances, too, were given with Van Hagen's setting. When the first took place I do not know; certainly between January and the middle of March 1797, since the second was advertised for March 15th.

Still less information I have to offer as regards a musical farce, performed at Wignell and Reinagle's theatre in Philadelphia on July 12, 1797. I glean from a theatrical advertisement in Porcupine's Gazette for the same day the following title and cast

". . . a musical farce, in two acts (never performed) called The *Savoyard*; or the Repentant Seducer. (The music composed by Mr. Reinagle.)

Jacques	Mr. Morcton
Belton	Mr. Fox
Front	Mr. Harwood
Simond	Mr. Warren
Father Bertrand	Mr. L'Estrange
Benjamin	Master H. Warrell
Banditti	Messrs. Francis, Warrell and Blissett
Countess	Mrs. Francis
Nanette	Mrs. Oldmixon
Claudine	Mrs. Warrell."

The plays written during the years immediately following the War for Independence frequently had a patriotic or political background. If their literary merit was very doubtful, their success with the public was assured if they employed sufficient bombast, stage-battles, and patriotic tableaux to appeal to the pride of our new-born nation. To this category belonged John Hodgkinson's "the *Launch*, or, Huzza for the Constitution". Again we are indebted to the old newspapers for the few items relating to this piece. The first was a preliminary "puff", published in the Columbian Centinel, Boston on Wednesday, September 13, 1797.

Theatrical.

We hear that Mr. Hodgkinson has written a musical Drama, entitled "The Launch", in celebration of the naval fête of Wednesday next; — on which evening it will be performed, concluding with a splendid representation of the frigate Constitution breasting the curled surge.

The piece is said to contain a great diversity of national character, and incidental Song. The idea is novel — the occasion happy."

On the day of the first performance the same paper went into further particulars concerning the

"Musical Piece, in one act, never yet performed, called the Launch; or Huzza for the Constitution. Written by John Hodgkinson. The whole will

conclude with a striking Representation of Launching the New Frigate Constitution. Boats passing and repassing on the Water. View of the River of Charlestown, and the neighbouring country—taken directly from Jeffry and Russel's Wharf. The scenery principally executed by Mr. Jefferson.

Ned Grog	Mr. Hodgkinson
Constant	Mr. Tyler
Old Lexington	Mr. Johnson
Old Bunker	Mr. Munto
Jack Hawlyard (with a hornpipe)	Mr. Jefferson
Tom Bowling	Mr. Lee
Sam Forecastle	Mr. Leonard
Irishman	Mr. Fawcatt
Scotchman	Mr. Miller
and Nathan	Mr. Martia
Mrs. Lexington	Mr. Brett
and Mary	Miss Brett."

Readers familiar with American history will notice patriotic allusions even in the nomenclature of this spectacular piece so generously called a "musical drama" in the Columbian Centinel. As far as the music is concerned the "great variety of incidental song" stamped the Launch an operatic *pasticcio* since we read in the advertisement of the fourth performance on November 21, 1797:

"The Musick selected from the best Composers, with new Orchestra parts by *Pelisier.*"

During the years 1798 and 1799 surprisingly few operas were written in the United States and these few would hardly deserve more than a passing account even if we were in a position to offer a minute description of them.

In his monograph on early American plays Mr. Wegelin mentions:

"American Tars (The Purse). Played in the Park Theatre, New York, January 29, 1798.„

Mr. Wegelin has not given the title quite correctly as it should be "The Purse, or, American Tars", and a perusal of the City Gazette of Charleston, S. C. would have convinced him that the piece was given there under that title a year earlier than in New York: on February 8, 1797. It evidently was an americanised version of William Reeve's opera "The Purse, or, the Benevolent Tars" (libretto by Cross) which was introduced in the United States in 1795 with great success. But if such versions *in usum delphini* were to be enumerated, I fear, Mr. Wegelin's list would have to be considered very incomplete as few English plays and operas of the day were not subjected to similar mutilations to suit the American public.

Kantoren, des Chores oder des Volkes ruhig in der Aktion fortfuhr oder besondere Gebete, die zuletzt auch in die offiziellen Bücher kamen, einflocht, so war der Gesang eigentlich entwertet und die Liturgie zerrissen. In dieses lose Gefüge dringt nun die musikalische Kunst in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer neuen Formen, vokalen und instrumentalen, fast wahllos ein; erschien ja doch die Liturgie, wie man sie jetzt auffaßte, durch den inzwischen ruhig fortgehenden Priesterakt auf alle Fälle gesichert.

VII.

Dadurch war die Entwicklung des Gesangswesens je länger je mehr sich selbst überlassen; sie war zu einer mehr untergeordneten kirchlichen Angelegenheit geworden. Es häuften sich verweltlichte Prunkgesänge und Instrumentengetöse, was im Anfang des 16. Jahrhunderts die Wirkung hatte, daß in jenen der Reformation zugewandten Gegenden, die unter schweizerischem Einfluß standen, das kirchliche Musikwesen als solches mit unter die zu beseitigenden Mißstände gezählt wurde. Aber auch hier zeigte sich die Stärke des gesanglichen Triebes und die innere Berechtigung gerade dieses Kunstgebietes im christlichen Gottesdienst auch des protestantisch-reformierten Kirchenzweiges. Nur kommt jetzt eine von den alten Kirchengesangsformen fast ausschließlich zur Entfaltung, die Hymnopöie. Das **Kirchenlied** ist der Hymnus der Neuzeit. Die Engländer nennen ihre Kirchenlieder heute noch Hymnen. Das Kirchenlied teilt mit dem Hymnus den gleichmäßigen Strophenbau; es ist von vornherein volksmäßig gedacht in Dichtung und Weise, wie die ältesten und besten der lateinischen Hymnen. Manche der deutschen Kirchenlieder der Reformationsperiode sind direkt aus den lateinischen Strophenhymnen hervorgegangen, andere aus dem noch spärlichen Schatze älterer deutscher Volkslieder kirchlichen Charakters. Aber auch die nichtstrophischen Gesänge der Liturgie verwandeln sich jetzt in Strophenlieder, das Kyrie, Gloria, Sanktus, das Credo, das Vater Unser, die Litanei, alles wird strophisch, und was das wichtigste war, auch die Psalmen. Hiermit wird zuletzt auch der Widerstand der Züricher und Berner gegen den Gesang im reformierten Gottesdienste gebrochen. Denn wenn auch die Psalmenlieder oft nur freieste Paraphrasen sind, so konnten sie doch immerhin noch als Bestandteile der heiligen Schrift, ihr Absingen demnach als eine besondere Art Schriftlesung gelten; und als die schnell sich ausbreitenden französischen Psalmen einmal in der mundgerechten Lobwasser'schen Verdeutschung vorlagen, da wurden sie auf zweihundert und mehr Jahre der ausschließliche Gesangsstoff im reformierten Gottesdienste französischer, deutscher, italienischer, romanischer und niederländischer Zunge, dank dem strengen Schriftprinzip, das

schon einmal im kirchlichen Altertum, auf einem Konzil zu Laodicea im 4. Jahrhundert nämlich, eine ähnliche Ausschließlichkeit hervorgerufen hatte.

Die Erstarrung des Gesangswesens in den Lobwasser-Marot'schen Psalmen hat aber vielfach das Bestreben gezeitigt, diese liturgisch zu gliedern und abwechselnd von der in verschiedene Chöre und Sologruppen abgeteilten Gemeinde vielstimmig vortragen zu lassen. Diese eigentümliche kirchengesangliche Phase bedeutet eine förmliche neue Liturgie gesanglicher Art, die in den hochmusikalischen Niederlanden frühe Pflege gefunden haben mag, in der Ostschweiz aber bis in die rhätischen Täler hinauf gewiß anderthalb Jahrhunderte lang geblüht hat. Eine genauere Durchforschung rhätischer Dorfarchive wird hier noch überraschende Ergebnisse liefern.

In der lutherischen Kirche hat man die Beschränkung des Gesanges auf die Psalmen nie gekannt, sondern sich dem durch des Reformators geniale Energie heraufgeführten Liederfrühling rückhaltlos hingegeben, dem zuletzt auch die reformierte Kirche sich nicht mehr entziehen konnte.

Ja selbst die römisch-katholische Kirche hat die deutsche Hymnodie nicht ganz von sich fernhalten können; doch hat diese nirgendwo mit der lateinisch gebliebenen Liturgie eine organische Verbindung gefunden; über bloße Duldung in der Privatmesse hat das deutsche Lied es wenigstens im Abendmahlsgottesdienst nicht gebracht; in dieser sogenannten deutschen Messe aber entwerten sich eigentlich Altarliturgie und Liedersingen gegenseitig, statt einander zu ergänzen und zu unterstützen.

Wie sind nun aber diese Kirchenlieder alle, die sich nur im deutschen Idiom schon hoch in die Tausende belaufen, in Wort und Weise entstanden? Soviel Lieder, soviel Fragen! Bei den meisten Liedern hat weniger der rein liturgische, als der erbauliche Zweck, sei er mehr belehrender oder mehr ethischer Natur, den Anstoß zur Dichtung gegeben. Oft geht die Melodie voraus, die mit einem weltlichen oder auch geistlichen Texte schon im Volke lebte und die geistliche Parodie gleich wirksam zu machen versprach, — ein Vorgang, der heute noch alltäglich ist, der aber schon bei den Sequenzen und den alten Hymnen vorliegt; ja selbst das biblische Psalmenbuch hat bei einer Anzahl von Liedern Überschriften, die kaum anders als auf ältere Melodievorlagen gedeutet werden können.

Doch hat das Reformationszeitalter auch ungezählte wertvolle Originallieder hervorgebracht, die vielfach die Eigenart des Meistergesangs und die Rhythmik des Kontrapunkts atmen. Typisch ist das Lutherlied: »Ein feste Burg ist unser Gott«. Es war ein abgeschmackter Gedanke, daß die berühmte Melodie aus Bestandteilen »gregorianischer« Gesänge

mosaikartig zusammengesetzt sei. Man sollte doch am ehesten meinen, daß die seltene elfzeilige Strophe, die mit ihren so ganz verschiedenen Zeilenlängen kaum eine Parallele hat, ihre »Weis« gleich bei sich gehabt haben müßte. Auch ist die Weise so sehr aus einem Guß, daß, wenn man die erste Zeile hat, die anderen logisch daraus hervorgehen; man kann also ganz absehen davon, daß die Vergleichsobjekte, die man als angebliche Quellen herbeigezogen hat, tatsächlich erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrühren.

Wie ein schönes Lied wird, sich kirchlich festsetzt, weiterlebt und förmlich weiterschafft, das mag ein anderes allbekanntes Beispiel uns erzählen.

Da ging in Tirol ein Handwerksburschenlied im Schwange mit einer einfach munteren Weise:

Innsbruck, ich muss dich lassen,
Ich far dahin mein strassen,
In fremde land dahin.

Das wird zur Zeit von Kaiser Max um 1500 zu einem feinen höfischen Lied umgearbeitet, und die unbedeutende Weise erhält durch eine ganz kleine Änderung, die der große Liedmeister, der Vater des älteren deutschen Kunstliedes, Heinrich Isaac, an ihr vornahm, einen ganz eigenen, zarten und sehnsüchtigen Zug. Nun ist es wie prädestiniert zu einem Kirchenliede. Ein lutherischer Pastor in Breslau findet auf verblüffend einfache Weise den gegebenen Weg dazu: er streicht das Wort »Innsbruck« aus und schreibt »O Welt«. So ist es ein evangelisches Sterbelied geworden:

O Welt, ich muss dich lassen,
Ich far dahin mein strassen
Ins ewig vaterland.

Das war noch im 16. Jahrhundert. Nun war aber das Lied mit Isaac's Melodie schon so allgemein geworden, daß im 17. Jahrhundert der berühmte Paulus Gerhardt von neuem daran anknüpfen konnte. Er läßt nun den neuen Anfang: »O Welt« wieder stehen, fährt aber fort:

»O Welt, sieh hier dein Leben
Am Stamm des Kreuzes schweben«.

Aus dem Sterbelied ist ein Passionslied geworden. Gerhardt dichtet weiter auf die Isaacweise sein berühmtes Abendlied: »Nun ruhen alle Wälder«, dessen ungewöhnliche Popularität nicht nur heute noch fortdauert, sondern auch den Anstoß zu Dutzenden von Kirchenliedern in der einmal geprägten Strophe gegeben hat, die selbst wieder Dutzende von neuen Melodien hervorriefen. Der schönste Ableger ist Claudius' Abendlied: »Der Mond ist aufgegangen«, das mit Schulz' klassisch ein-

facher Weise wieder in die Kirche einzudringen beginnt, nachdem es ein halbes Jahrhundert lang fast ganz in die Schulliederbücher verwiesen war[1]).

VIII.

Wer wollte den hohen Kunstgehalt, die religiöse Werbekraft dieses Liederschatzes bestreiten? Trotzdem ist sein Wert als kirchlich-liturgischer Gesangsstoff nicht unbeschränkt. Das Lied ist ja ungemein mannigfaltig in seiner Verwendbarkeit, ist volkstümlich, allen religiös-sittlichen Bedürfnissen anzupassen, für persönliche und liturgische Zwecke gleich geeignet. Es hat sich auch in den protestantischen Kirchen eine Liederfolge herausgebildet, die an die altkirchliche Liturgiegliederung erinnert: Eingangslied, Hauptlied, Schlußlied.

Aber besonders ist die Strophenform doch vielfach hinderlich; die Gefahr der Monotonie zumal bei langen Strophen und einer großen Strophenzahl, die doch zum Ausdruck des Gedankens des Dichters nötig sein kann, läßt eine Ergänzung des Gesangstoffes durch flüssigere Formen wünschen. Dazu hat sich der Kunstgesang, der in der lutherischen Kirche nie ganz verstummt war, besonders durch die Ausbildung der **Kirchenkantate** geeignet erwiesen. Aber es bedurfte der ungeheuren und sieghaften Kunst eines Joh. Seb. Bach, um die Banalität der Zeitpoesie so zu überwinden, daß diese Kunstwerke heute noch erhebend wirken können. Mit ihrem Einschlag von Choralstrophen ersetzen sie gewissermaßen die alte Psalmodie und Hymnodie.

Weniger empfindlich wirken die Mängel der Texte, wo ein reichlicher biblischer Untergrund vorhanden ist; aber in dem Riesenwerke der Bach'schen Matthäuspassion ist die Kirchenkantate doch völlig über sich selbst hinausgewachsen. Die biblische Leidensgeschichte mit verteilten Rollen, wie sie schon die altkirchliche einfachere Rezitation angebahnt hatte, die betrachtenden Zwischengesänge der Tochter Zion und einer idealen Gesamtgemeinde, dazwischen die eingestreuten wunderbaren Kirchenliedstrophen, in denen die Gemeinde sich selbst vor dem Kreuz ihres Heilandes wiederfindet, endlich die gewaltigen Umfassungschöre, der eine, achtstimmige mit dem hindurchklingenden Passionslied Agnus dei: »O Lamm Gottes unschuldig« — welch ein Aufbau! Und doch st dies erschütterndste Stück der musikalischen Weltliteratur bei seinem tief erbauenden Werte, bei der meisterhaften Verwendung und Gliederung der wesentlichsten liturgischen Gesangselemente doch im strengen Sinne keine Kirchenmusik. Der Beiwohner erhält das unvergleichliche Bild, aber auch nur das Bild einer das höchste Mysterium feiernden

1) Näheres hierüber in meinem Beitrag zur Festschrift für den Basler Kongreß der IMG. (jetzt Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Christengemeinde; der Hörer findet um so mehr Erbauung, je kunstverständiger er ist; aber die es singen und spielen, sind keine Gemeinde, sie stellen sie nur dar; und wenn sie es wären, der Hörer tritt nicht in sie ein; eine reale Gemeinde erwächst nicht daraus.

Ebensowenig geschieht dies bei einer Missa sollemnis, sei sie von Liszt oder Beethoven, so tiefgedachte Kunstwerke voll religiösen Gehaltes sie sein mögen; die vom Altare aus geleitete kultische Aktion, von der sie doch einen Teil bilden sollen und um derentwillen sie doch eigentlich da sind, schrumpft neben ihnen zu einer bedeutungslosen Nebensache zusammen, und das Volk kommt doppelt um sein Recht.

Eine Fülle von kunstgeschichtlichen und ästhetischen Problemen eröffnet sich bei der Frage nach der Entstehung von Kirchengesängen; ganz kann man diesen nur beikommen von der theologischen Seite, d. h. von der Geschichte und ästhetischen Theorie der Liturgie aus.

Von den so gewonnenen Richtlinien geht aber ein breiter Weg auch zum Volke hin, das, von dogmatischen Vorstößen aufgeschreckt, von moralischen Experimenten aller Art hin- und hergeschleudert, durch kirchliche und kirchenpolitische Wirren bedrückt, die innere Ruhe, die es vom Göttlichen ersehnt, immer noch am ehesten auf dem Boden des Schönen sucht; und ich weiß kein Mittel, vielleicht auch Predigt und Sakrament nicht ausgenommen, das mehr imstande wäre, dem Volke das kirchliche Heimatgefühl zu verschaffen und zu erhalten, als ein durch die gemeindlich-liturgischen Forderungen gegliederter Kirchengesang.

Dieses kirchliche Heimatgefühl ist ja kein absolutes Ziel, aber es bleibt doch der wertvolle und unentbehrliche Nährboden, der seine Ergiebigkeit an uns allen erprobt hat, dem wir alle unsere religiöse Entwicklung verdanken, ohne den wir keine Christen wären.

Nun kann ja die kirchenmusikalische Kunst- und Altertumswissenschaft, so wenig wie irgendeine kirchliche Autorität, abgestorbene Formen wieder zum Leben erwecken. Aber indem sie verschüttete Wege und überwucherte Prachtbauten bloßlegt, eröffnet sie den Blick auch in ewige Ideen, die nicht sterben und Keime der Erneuerung auch in die Formen senken; und so wirkt sie an ihrem Teile dazu mit, daß die Tonkunst, wie es von der Architektur als selbstverständlich gilt, und wie es Malerei, Skulptur und Poesie auch tun, auf diesem Ehrenplatze wieder dienen lerne und so die kirchliche Heimat wieder zu einem Jungbrunnen machen helfe, in den auch die gereifteste und freieste religiöse Persönlichkeit gern und mit Nutzen sich versenken kann.

Das absolute Tonbewufstsein und die Musik.

Von

Otto Abraham.

(Berlin.)

Im vorletzten Heft dieser Zeitschrift[1]) wendet sich Herr Professor Felix Auerbach gegen eine von mir vor fünf Jahren veröffentlichte Abhandlung[2]); er polemisiert ausschließlich gegen die beiden letzten Kapitel meiner Arbeit, in denen ich den Wert des absoluten Tonbewußtseins für die praktische Musik untersucht habe. Ich hatte darauf hingewiesen, daß das absolute Tonbewußtsein zwar für den sinnlichen Genuß beim Hören von Musik ebenso wie für musikalische Reproduktion und Produktion keine unerläßliche Bedingung ist, daß es dagegen unentbehrlich ist für den vollen intellektuellen Genuß musikalischer Werke und für manche Form musikalischer Betätigung. Ich erörterte fernerhin die Beziehungen des absoluten Tonbewußtseins zum Intervallbewußtsein, zeigte, daß dieses zwar meistens stärker ist als das absolute Tonbewußtsein, daß es aber zahlreiche Fälle gibt, in denen das Intervallbewußtsein derart von dem absoluten Tonbewußtsein unterdrückt wird, daß einer eventuellen Transposition in eine andere Tonart erhebliche Schwierigkeiten erwachsen.

Herr Auerbach gibt zu, daß ein absolutes Tonbewußtsein existiert, auch daß es seltener gefunden wird als das Intervallbewußtsein, bezweifelt aber, daß es etwas Ursprüngliches und Elementares sei und streitet ihm eine besondere Bedeutung für die Musik ab. Speziell wendet er sich gegen den erwähnten Einfluß des absoluten Tonbewußtseins auf die Transposition.

Zum Beweise seiner Behauptungen findet er es notwendig, die Fähigkeit des absoluten Tonbewußtseins durch ein kleines satirisches Bild lächerlich zu machen: Ein Architekt habe einen ausgebildeten Sinn für die Höhe über dem Meeresspiegel, ein absolutes Seehöhenbewußtsein, vielleicht infolge der mit der Seehöhe verknüpften Umstände (Luftdruck usw.). Der Architekt soll nun eine Villa, deren Bauplan er für München entworfen hatte, in Dresden errichten. Er scheitert hieran, weil er ganz neue Pläne entwerfen muß, denn durch sein absolutes Seehöhenbewußtsein ist ihm eine Transposition des Bauplanes auf ein anderes Niveau unmöglich.

Herr Auerbach vergleicht also das absolute Tonbewußtsein mit dem

1) Jahrg. VIII Heft 1.

2) Sammelbd. d. IMG. III, 1.

absoluten Seehöhenbewußtsein, das musikalische Komponieren mit dem Entwerfen eines Bauplanes, die Tonhöhentransposition mit Niveautransposition.

Während es aber ein absolutes Tonbewußtsein tatsächlich gibt, existiert ein absolutes Seehöhenbewußsein nicht. Auch unterliegen Luftdruck und Temperatur, an denen die Seehöhe meßbar wäre, so starken Witterungsschwankungen, daß die für einen Hausbau in Betracht kommenden Druckdifferenzen viel zu klein sind im Vergleich zu ihnen.

Während außerdem beim Hausbau nur ganz gewaltige Seehöhendifferenzen einen Einfluß auf die mechanischen und ästhetischen Eigenschaften eines Hauses haben können — auf dem Montblanc kann man allerdings nicht so bauen wie in Jena — haben in der Musik nicht nur die großen Tonhöhenunterschiede eine Bedeutung für den Charakter des Tonstücks. Herr Auerbach zwar hält nur die Unzulässigkeit der großen Tonverschiebungen für selbstverständlich; für fein differenzierte Ohren dagegen ist es oft noch eine weit ärgere Geschmacklosigkeit, eine Melodie um einen Ganzton zu transponieren, als »das Lied ‚Im kühlen Keller‘ von einem hellen Sopran singen zu lassen». Man denke daran, wie sich manche Komponisten gegen die Transposition ihrer Werke sträuben. Der Einfluß der absoluten Tonhöhe und die Tonartencharakteristik bestehen nun einmal heute, und daran ändert auch die wechselnde Geschichte des Kammertons nichts. — Das Gleichnis Auerbach's zeigt also in dem tertium comparationis bedenkliche Mängel; ich möchte aber noch weiter auf dasselbe eingehen.

Angenommen, es gäbe einen Menschen, der mit einem absoluten Luftdruckbewußtsein auch für ganz kleine Druckdifferenzen begabt wäre, und meteorologische Einflüsse kämen nicht in Betracht, so ließe sich das Gleichnis immer noch nicht auf unsern Fall anwenden. Denn die Seehöhenunterschiede würde ein solcher Mensch doch nur aus den Luftdruckunterschieden erschließen. Das eigentliche absolute Tonbewußtsein dagegen ist, wie ich in einem besonderen Kapitel meiner Arbeit nachgewiesen habe, völlig unabhängig von allen mittelbaren Kriterien. Herr Auerbach müßte also nicht bloß eine Luftdruckempfindung, sondern geradezu eine unmittelbare Seehöhenempfindung voraussetzen, um die Fälle vergleichbar zu machen.

Er hat aber das Wesen der absoluten Tonhöhenschätzung überhaupt mißverstanden, wenn er es mit räumlichen Maßbestimmungen koordiniert. Diese erfolgen durch einen Maßstab mit Nullpunkt; der Abstand vom Nullpunkt ist die sog. absolute Größe. Genau so stellt sich Herr Auerbach die Tonskala vor als eine sehr lange aber begrenzte Linie, auf der man jeden Punkt auffassen könne durch die Relation zu einem der Endpunkte.

Es kann aber nicht die Rede davon sein, daß man bei einem absoluten Tonhöhenurteil etwa die obere oder untere Tongrenze sich mit vorstellt. Man hört den Ton und erkennt an seiner Beschaffenheit, daß es d^3 ist, ganz so, wie man eine Farbe sieht und an ihrer Qualität erkennt, daß es smaragdgrün ist.

In den Endregionen der Tonskala, jenseits der Kontraoktave und der fünf gestrichenen Oktave versagt das absolute Tonbewußtsein völlig, so fein es auch in mittleren Tonlagen entwickelt sein kann. Nach Herrn Auerbach müßte gerade das Gegenteil der Fall sein. Weiterhin müßte, wenn die Auerbach'sche Definition des absoluten Tonbewußtseins zu Recht bestände, eine Tonhöhenverwechslung umsoweniger möglich sein, je weiter die Töne auf der Skala auseinander standen. Ich habe aber in meiner Abhandlung nachgewiesen, daß für Musiker, die ein absolutes Tonbewußtsein haben, eine Verwechslung eines *c* mit einem *d* ganz unmöglich, die eines *c* mit einem um eine Oktave höheren oder tieferen *c* sehr häufig ist.

Das zweite Hilfsmittel, das Herr Auerbach für das absolute Tonurteil angibt, besteht in mittelbaren Kriterien. Er meint, außer dem Abstand von den Grenzen seien allerlei Ungleichartigkeiten in der Tonlinie (die Mängel und kritischen Punkte musikalischer Instrumente u. dgl.) das einzige Hilfsmittel. Er vergleicht die Tonlinie insofern einer nicht idealen, sondern nur mangelhaft hergestellten Geraden, mit allerlei Verdickungen, kleinen Unterbrechungen u. dgl. Nun habe ich selbst Einflüsse solcher Art ganz ausführlich besprochen. Aber ich muß wieder darauf hinweisen, daß es nun tatsächlich ein absolutes Höhenurteil auch ohne solche Hilfsmittel gibt, und zwar ein feineres und sicheres, als es diese Hilfsmittel ermöglichen: Somit ist auch diese optische Vergleichung hinfällig. Was hier Auerbach noch über die Gehörknöchelchen, die Schneckenfasern und das Zentralorgan andeutet, ist mir nicht unbekannt, hat aber mit der Beschreibung des rein psychologischen Tatbestandes, um den es sich hier handelt, nichts zu tun.

Physikalisch können allerdings die Töne nach Schwingungszahlen, musikalisch können sie nach Tonleitern geordnet werden, aber deshalb wird doch nicht jeder Ton psychisch als Skalenpunkt aufgefaßt. Hierbei macht es auch keinen Unterschied, daß es bei der Unvollkommenheit unseres Gehörs und unseres Gedächtnisses nicht jede einzelne Schwingungszahl als Einzelton im Gedächtnis fixiert wird, sondern daß ein »Ton« psychologisch immer einen mehr oder weniger großen Tonbezirk bedeutet. Bei dem Halbton ist nur durch die musikalische Benennung eine gewisse sprachliche Grenze gezogen. Der eigentliche psychische Prozeß der Tonauffassung, abgesehen von der Assoziation mit dem Tonnamen, hat aber über diese Grenzen sowohl nach innen wie nach außen noch Geltung. Selbst die Benennung eines Tones als hoch oder tief ist

keineswegs auf eine Vergleichung mit einem Nullpunkt oder Höhepunkt angewiesen. Man nennt einen Ton hoch, nicht weil er im Gegensatz zu einem tiefen steht, sondern weil er die bekannten absoluten Eigentümlichkeiten der hohen Töne besitzt[1]).

Herr Auerbach, der Physiker, hat eben den Begriff »absolut« in physikalischer Weise aufgefaßt und auf psychische Verhältnisse übertragen. Er unterscheidet zwei Begriffe des Absoluten, erstens absolut gemessen, d. h. in absoluten Einheiten ausgedrückte Verhältniszahlen, von diesen meint er, daß sie uns hier nichts angehen; zweitens eigentlich absolute, d. h. auf einer Skala mit einem Nullpunkt verzeichnete Größen, zu welchen er eben die absolute Tonhöhe rechnet.

Physikalisch kann jeder Ton meines Erachtens in jeder der beiden Weisen gemessen werden, sowohl nach dem Zentimetergrammsekundensystem wie durch Abschätzung nach einem willkürlich gewählten Nullpunkt; psychologisch aber messen wir weder nach dem einen noch nach dem andern System, denn wir messen überhaupt nicht, wir zählen weder bewußt noch unbewußt die Tonschwingungen, sondern haben absolute Gehörsempfindungen, die den Urteilen zugrunde liegen.

Was will aber Herr Auerbach eigentlich mit seiner Polemik?

Da er die Tatsache des absoluten Tonbewußtseins nicht bestreiten kann, bleibt ihm nur übrig, ein Werturteil über dasselbe abzugeben. Er nennt einen Menschen, »dessen Intervallsinn sich durch das Sandkörnlein der Transposition aus dem Geleise bringen lasse«, eminent unmusikalisch.

Die ganze Gewalt dieses Diktums hängt an dem Ausdruck »Sandkörnlein«. Die Transposition ist in musikalischer Hinsicht eben kein Sandkörnlein. Überdies handelt es sich um ein »Aus dem Geleise Bringen« nur unter ganz speziellen Umständen, und das ist nicht blos bei meiner Wenigkeit sondern bei zahlreichen Personen von unbezweifelbar hoher musikalischer Begabung (s. meine Abhandlung S. 78—79) einfach Tatsache.

Wenn Herr Auerbach behauptet, daß zum Musikalischsein unbedingt ein Intervallsinn gehöre, dann gebe ich ihm völlig Recht; aber ich habe auch garnicht behauptet, daß der Intervallsinn dem mit absoluten Tonbewußtsein begabten Musiker fehlt; im Gegenteil betonte ich, daß auch bei Musikern, die ein absolutes Tonbewußtsein besitzen, doch meist das Intervallbewußtsein noch stärker ausgeprägt ist als jenes« (S. 77). Das Gefühl für den Konsonanzgrad der Intervalle, die Empfindung der Verschmelzung und auch die Beurteilung und Benennung eines Intervalles ist nicht erschwert trotz der ebenfalls vorhandenen absoluten Ton-

1) S. Stumpf, Tonpsychologie Bd. I § 1.

höhenurteile. In den meisten Fällen unterstützen sich absolute Tonhöhen- und Intervallvorstellungen und befördern so die Sicherheit des Urteils. Nur beim Gesange transponierter Musik und beim Spielen auf verstimmten Instrumenten stören sich die beiden Arten der musikalischen Vorstellungen. Diese kleine Unannehmlichkeit wird aber von allen Besitzern des absoluten Tonbewußtseins gern in Kauf genommen gegen die immensen Vorteile, die ihnen ihr absolutes Gehör bietet.

Ich halte es für keinen Zufall, daß nach meiner Enquête ausnahmslos alle mit absolutem Tonbewußtsein Begabten, deren Zahl jetzt auf 109 angewachsen ist, noch andere hervorragende musikalische Eigenschaften besitzen; sie alle phantasieren und komponieren, sodaß ich das absolute Tonbewußtsein als ein Symptom hoher musikalischer Begabung ansehen möchte. Da Herr Auerbach der entgegengesetzten Ansicht ist, müßte er zum Beweise ihrer Richtigkeit erst die Frage lösen, ob es ein absolutes Tonbewußtsein geben kann ohne sonstige musikalische Eigenschaften. Alle von mir befragten Versuchspersonen sind ja musikalisch vorgebildet. Eine große Anzahl musikalisch völlig ungebildeter Menschen — vielleicht Schusterjungen, um Herrn Auerbach entgegenzukommen — müßten unterrichtet werden in dem Wiedererkennen und Bezeichnen absoluter Tonhöhen. Diejenigen, welche nach einiger Zeit ein absolutes Tonbewußtsein erlangt haben — meiner Ansicht nach wird es unter 1000 kaum einer sein — müßten nun musikalisch instrumentellen Unterricht erhalten. Und schließlich müßten die musikalischen Fortschritte dieser Individuen verglichen werden mit den Fortschritten einer gleichen Anzahl von Menschen, die nur ein Intervallbewußtsein und kein absolutes Tonbewußtein erzielt haben. — Dies dürfte eine recht zeitraubende und kostspielige Untersuchung werden, die der Mühe wahrlich nicht lohnte.

Viel wichtiger als ein allgemeines Werturteil schien mir die Untersuchung, welchen Wert das absolute Tonbewußtsein für die einzelnen musikalischen Erfordernisse hat, und da muß ich bei meiner in der ersten Abhandlung geschilderten Ansicht beharren, daß das absolute Tonbewußtsein äußerst wichtig, ja unentbehrlich ist für die unbedingte Treffsicherheit beim Gesang selbst der kompliziertesten Tonfolgen (natürlich abgesehen von transponierter Musik) und der sicheren Erkenntnis der Modulationsrichtung beim Hören schwieriger Tonwerke. Was hätte eigentlich das musikalische Gesetz, daß Anfangs- und Schlußtonart eines Tonwerkes identisch sein sollen, für einen Sinn, wenn man nicht der absoluten Tonhöhe einen größeren Wert beimäße! Bei einfacher Modulationsrichtung kann man wohl auch ohne absolutes Tonbewußtsein nur durch Intervallvergleichung die Modulation richtig verfolgen, muß aber dabei eine derartige Arbeit leisten, daß über diesem wissenschaftlichen Urteil jeder Genuß der Musik verloren geht. Bei den schwierigen har-

monischen Tonfolgen unserer modernen Musik ist man ohne absolutes Tonbewußtsein schon nach wenigen Akkorden nicht mehr im stande, zu erkennen, ob und wieviel man sich von der Haupttonart entfernt hat, selbst wenn man die Anfangstonart weiß. Auch für den Komponisten, der nicht am Klavier komponiert, der aber auf das Charakteristische der Tonart Wert legt, ist das absolute Tonbewußtsein unentbehrlich.

Jedenfalls zeigt sich, daß das absolute Tonbewußtsein auf die wichtigsten musikalischen Eigenschaften, auf Gedächtnis, Reproduktion und Produktion, einen Einfluß ausübt, und daher hielt ich mich für berechtigt, diese Kategorie von Musikern als einen besonderen musikalischen Typus hinzustellen.

Über diese Probleme wie über den Wert der Typenpsychologie überhaupt kann man natürlich verschiedene Meinung haben, aber man wird Gründe für seine Meinung anführen müssen, jedenfalls sind die Dinge viel zu schwierig, als daß man sie von oben herab mit einem satirischen Bilde abtun könnte.

Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.

Tatsächliche Berichtigung.

Von

Victor Lederer

(Prag).

Die Besprechung der ersten zwei Teile meines Werkes »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« (in Nr. 10 der Zeitschrift der IMG.) gab Herrn Dr. Friedrich Ludwig (Straßburg) Veranlassung, dem Gefertigten — Liebenswürdigkeiten, dem Publikum — Unrichtigkeiten zu sagen.

So wenig mich erstere berühren — da doch Worte wie »ungeheuerlich«, »albern« usw. gewiß auf den Angreifer zurückfallen — so sehr begreife ich das Verlangen der Öffentlichkeit nach Wahrheit.

Wenn ich diesem hiermit nachgebe, so geschieht es nicht etwa deshalb, weil ich eine Verteidigung Herrn Dr. Ludwig gegenüber für notwendig halte, sondern lediglich, um zur Aufklärung des Lesers einige Exempel herauszugreifen und zu berichtigen.

Begeben sich doch die Angriffe Dr. Ludwig's des Anspruchs, ernst genommen zu werden, ebenso durch Form und Inhalt, wie durch ihre offenkundige Tendenz.

Alinea 1. Der Herr Rezensent beginnt — indem er mich abschreibt. Der erste Satz, den er aus Eigenem hinzufügt — enthält auch schon die ersten Unrichtigkeiten.

Meine »Ansicht«, Britannien und zwar derjenige Teil, in welchen die keltischen Britannier von den germanischen Nationen zurückgedrängt wurden: das alte Wales sei die Heimat der Polyphonie, deren Wurzeln im Schoße der keltischen Barden ruhen, usw. — nennt der Herr Kritiker:

»in jeder (!) Beziehung neu und allem (!) bisher Bekannten widersprechend.«

Ich danke für das Kompliment der Originalität. Leider muß ich es ablehnen und seinen Inhalt als absolut unrichtig kennzeichnen.

Tatsache ist: daß das Problem des britannischen Ursprungs der Polyphonie die Gelehrten seit undenklichen Zeiten beschäftigt hat. Schon der weltberühmte, unter allen bisher aufgefundenen gleichzeitigen Denkmälern der Tonkunst ganz vereinzelt dastehende »sumer-«Kanon war ein schlagendes Dokument für die früheste und erstaunlichste Vorgeschrittenheit des Tonsatzes in England. Zahllose andere Umstände kamen hinzu. So (nur rein beispielsweise erwähnt) die längst gedruckten Berichte des Walisers Giraldus (Gir. Cambrensis), gest. 1223, der ohne Umschweife die von den Barden unterrichteten walisischen und irischen Kelten das erste Musikvolk der Welt nennt (»*in musicis . . . prae omni natione, quam vidimus, incomparabiliter instructa*« siehe zweites Buch meines Werkes!)

Erst die durch Kiesewetter inaugurierte Überschätzung der »Niederländer« führte zu einer Verkennung der musikhistorischen Bedeutung Britanniens. Aber schon Fétis näherte sich mit seiner bekannten Hypothese über den nordischen Ursprung der Polyphonie wieder der Wahrheit. Coussemaker und Ambros taten einen Schritt weiter auf dem richtigen Wege. Die nun erfolgten Publikationen, z. B. der Traktate des Mönches Wilhem (der ausdrücklich von den musikalischen »*modi Anglorum*« handelt) und des bedeutungsvollen Anonymus 4 (Couss. scr. I.), der direkt die Heimat der trefflichsten Sänger nach Westcuntre (d. i. das westliche Fürstentum) in England, somit eben in jenes Wales verlegt, wie Giraldus Cambrensis, konnten weitere Zweifel beheben. Ganz entschieden betonten nun Chrysander, Guido Adler und andere die Bedeutung Englands. Schließlich hat Haberl der Wahrheit ein neues Tor geöffnet. Die Publikationen der »*Plainsong and Mediaeval Music Society*« taten ein Übriges. So durfte denn endlich in neuester Zeit Prof. H. Riemann in seinem besten Werke, das ich kenne, der trefflichen, 1898 (d. i. also gerade während des letzten Dezenniums! vgl. Alinea 24) erschienenen »Geschichte der Musiktheorie« mit vollem Recht von den Trienter Codices die »ausführliche Bestätigung dafür erwarten, daß . . . der korrekte mehrstimmige Satz in England zu Hause war, wie denn überhaupt der erste Anstoß zur Mehrstimmigkeit von England ausgegangen ist.« (!!) Auch Prof. Wagner z. B. war im vollen Recht, wenn er sich (1895 »Gregorianische Melodien«) dahin aussprach, »daß in England die mehrstimmige Musik gefunden wurde« sei eine »Tatsache, welche die neueren Entdeckungen unzweifelhaft dartun.« (!) Zwei Beispiele für viele!

Früher aber, als alle heute Lebenden, bereits im Jahre 1868 hat ein genialer Kopf den treffenden Satz niedergeschrieben:

»Denn den Barbaren . . . des Nordwestens . . ., wo sich keltische und germanische Elemente am stärksten berührten, hat man diese erstaunliche Bereicherung der Tonkunst« (die Polyphonie) »wesentlich zu danken . . . Fortgesetzte Forschung wird vielleicht England die Ehre des Vorgangs in dieser neuen Kunstart sichern, wo der Barde des musiksinnigen Volks von Wales (!) zuerst dem angelsächsischen Gleeman und dem normannischen Minstrel die Wege gewiesen haben wird.« (!!)

Es war kein Geringerer als der vortreffliche, geist- und wissensreiche G. G. Gervinus in seinem prächtigen, Chrysander gewidmeten Buche »Händel und Shakespeare« (S. 58).

Ich könnte noch eine ganze Reihe von Literaturbelegen beibringen, welche beweisen, daß an meinen so geschmackvoll »ungeheuerlich« genannten Ansichten kaum ein Wort, sondern lediglich die große Basis neu ist, auf welcher ich weit ausgreifend die Beweise aufbaue. Ich zitiere nur beispielsweise einen Satz aus Thomas Stephens "*The Literature of the Kymry*" (Llandovery 1849): »Man behauptet, daß Wales den Kontrapunkt vor Guido's vermutlicher Entdeckung desselben kannte.« Und nur zum Exempel einige Bücher herausgreifend füge ich die Namen: Myvyrian Archaiology, Cambrian Register, Price (»*Hanes Cymru*«), Powel (*The Historie of Cambria*«) Parry (»*The ancient British music*«, »*The welsh harper*«), Jones (»*Relicks*«), Roberts (»*The Cambrian Harmony*«), Hugues, Williams, Thomas, Richards, Owen, Walter, David, Rodenberg usw. usw. (Genaueres in meinem Werke!) bei, lauter Gewährsmänner, die beweisen, daß ich sehr, sehr weit entfernt bin, etwas »in jeder Beziehung Neues» zu behaupten. Gut ein Dutzendmal zumindest ist es schon gedruckt worden, daß angeblich bereits zur Zeit König Arthurs (gest. 537 n. Chr.) die alten, durch die Angelsachsen nach Wales zurückgedrängten Britannier die Kunst des harmonischen Satzes besaßen, die Kunst »einen vierstimmigen Gesang mit Modulationen« auszuführen (*Canu cywedd pedwar ac acen*). Nicht weniger oft die Berichte des Giraldus über die Vielstimmigkeit im Gesange der von den »Söhnen der Harmonie« (dies der Gruß der britannischen Barden!) unterrichteten Kelten Großbritanniens! Ja — selbst das aus noch viel früherer Zeit stammende Motto meines Werkes »Drei Dinge, die das Volk der Kymren (d. s. die keltischen Waliser) in ihrer Art am besten von der Welt hat: Bardismus, Recht und Gesang« — ist längst gedruckt und könnte bekannt sein . . .

Doch — brechen wir ab! Oder soll ich noch die lange Liste jener kompetentesten Schriftsteller beibringen, welche mit dem großen französischen Historiker Augustin Thierry darin übereinstimmen, daß während des 12. bis 14. Jahrhunderts die Wälischen das »zivilisierteste und geistvollste Volk in Europa« gewesen seien? . . .

Genug der Worte!

Der Herr Referent hält meine zu Geisteskindern eines »Ungeheuers« gestempelten Ansichten für »in jeder (!) Beziehung neu und allem (!) bisher Bekannten widersprechend.« — Ergo — kennt er weder Gervinus, noch Chrysander, noch Riemann, noch Wagner, noch Adler, noch Ambros, noch Coussemaker, noch den so geschmachvoll »albern« genannten Fétis, weder Giraldus, noch Mapes, weder den Anonymus 4 noch John of Fornsette, weder Price, noch Powel, noch Parry, noch Jones, noch Walker, noch Roberts, noch Walter, noch David, noch Thierry, noch Hoare, noch Lhoyd, noch Rees, noch San-Marte, noch Williams, noch Wright usw. usw. Was sich daraus für die Urteilskompetenz des Herrn Referenten ergibt — überlasse ich der Entscheidung des geneigten Lesers.

Alinea 2. Auf Seite 405 erklärt der Herr Referent (nachdem er eine weitere halbe Seite meines Buches kritiklos abgeschrieben) er werde meinen »Hauptresultaten und -argumenten zunächst der ersten Kapitel im einzelnen folgen.«

In Wahrheit hat der Herr Referent das nicht getan. Im Gegenteil: Er hat kein einziges Hauptresultat auch nur erwähnt. Er hat es nicht getan, obwohl mein Werk schon durch die Druckausstattung (zehn verschiedene

Schriftarten!) Wichtiges von Unwichtigem scheidet und jede Verwechslung des Belangvollen und Nichtbelangvollen *bona fide* vollkommen ausschließt.

Nicht einmal den bei Besprechung des ersten Buches allerwichtigsten und einfach nicht zu umgehenden Faktor, daß der Terminus »Reformation der Tonkunst« aus den Quellen gezogen ist, wo es ausdrücklich »*cantum reformare*« »*prisca reformari tempora*« heißt (ein mit den fettesten Lettern hervorgekehrtes Argument!), erwähnt der Herr Rezensent auch nur mit einem Worte. Er erzählt sogar das Gegenteil (S. 413 unten). Er scheint eben nicht zu wissen, daß im Anfang des 15. Jahrhunderts in allen Kreisen der Ruf nach »Reformation« erscholl, daß im Schooß der Kirche die »Reformpartei« Oberwasser bekam, daß es sich bei den großen Konzilien im Anfang des 15. Jahrhunderts vor allem um die »*causa reformationis*« handelte, daß schon in den Werken des Eustache Deschamps und anderer Dichter des ausgehenden 14. Jahrhunderts die Sehnsucht nach dem »*Reformare inter se*« erklingt, kurzum: daß »Reformation« das Signum des Zeitgeistes zu Beginn des 15. Jahrhunderts war und auch von mir stets in einem viel weitergehenden Sinne als auf den Tonsatz bezüglich, nämlich vor allem in ethischem, sozialem, kirchen-, rechts- und kulturhistorischem Sinne verwendet wird. (Was er allerdings wissen müßte, wenn er mein Buch gelesen hätte!).

Die »Hauptresultate und -argumente« in der Kritik des Herrn Dr. Ludwig sind auch nicht in einem einzigen Fall meine Hauptargumente. Im Gegenteil: sie sind in der Regel den nebensächlichsten Parenthesen, NB.s und Fußnoten entnommen, ohne Ausnahme aber von solcher Kleinlichkeit, daß, wenn man zu höflich ist, Evangelium Matthäi 23, 24 zu zitieren, als Erwiderung nur das Wort der römischen Pandekten am Platze ist: *Minima non curat praetor.*

Alinea 3. Seine Behauptung, er werde den »Hauptresultaten und -argumenten im einzelnen (!) folgen«, illustriert Herr Dr. Ludwig sehr drastisch: gleich das zweite Kapitel überschlägt er vollständig. Von a bis z. »Kap. 2 kann hier außer Betracht bleiben«, sagt er.

»Sind das die im Einzelnen (!) verfolgten Hauptargumente?« fragt der erstaunte Leser.

Meine Antwort: Ich habe die fundamentale Bedeutung der in diesem Kapitel mitgeteilten Tatsachen in der Vorrede, in der Selbstanzeige und im Buche selbst (durch den größten Fettdruck) hervorgehoben. Ich habe ausdrücklich bemerkt, daß ohne »Shakespeare als Leitstern« mein Werk überhaupt nie entstanden wäre, somit auch nicht verstanden werden kann! Wird über dieses Kapitel kein Wort gesagt, so ist mein ganzes Werk ein Schloß ohne Schlüssel! (Evang. Luc. 11, 52!) Über die *bona fides* des Unterdrückens urteilt der Leser.

Alinea 4. Ebenso wie Kapitel II wurde Kapitel VI »kritisiert«. Es wurde vollkommen — unterdrückt. Obwohl oder weil es (100 Seiten Lex.-8°. umfassend) das in musiktheoretischer Beziehung bedeutungsvollste und reichhaltigste Kapitel ist, das, wie der Herr Referent selbst anerkennen muß, »auf ausgedehnten Forschungen in den Handschriften beruht« und »eine Fülle bisher unbekannter Einzelheiten enthält«? . . .

Alinea 5. Ebenso wie Kap. II und VI des zweiten Teils erging es dem gesamten ersten Teile des Werkes, der (in kulturhistorischer Hinsicht jedenfalls an erster Stelle stehenden) »Keltischen Renaissance«. Obwohl ihr Name am Kopf der Besprechung prangt, wird ihr Inhalt, ohne den natür-

lich der Leser nicht aus noch ein weiß, nicht mit einem Worte gestreift (fünf abgeschriebene, aus dem Zusammenhang gerissene Zeilen ausgenommen).

Der Herr Referent hat somit vor den Augen des Lesers die wichtigsten Partien im Umfang von ca. 200 Seiten — verschwinden lassen. Das gleiche Manöver führte er, ohne es zu sagen, bezüglich der Seiten 162—250, aus welchen nur zwei haltlose Irrtümer seinerseits herausgeangelt wurden, ferner bezüglich der Seiten 351—428 (den hochwichtigen Beilagen!) aus. Das ergibt etwa **360** überschlagene Seiten. Man nennt das — den »Hauptresultaten« »im Einzelnen (sic!!) folgen«.

Alinea 6. Greifen wir nun ein Detail heraus! Der Herr Referent sagt seinen Lesern auf Seite 405, »es bleibe völlig hypothetisch, ob in Dunstable ein besonders reges musikalisches Leben herrschte.«

Das ist absolut unrichtig. Ja — die Behauptung erscheint um so sonderbarer, als der Referent das Wichtigste — verschweigt.

Daß nämlich

a) der Name des von mir in Dunstable nachgewiesenen Johannes Garland (des Jüngeren),

b) der rege Wechselverkehr zwischen Dunstable, Evesham und Reading genügende Anhaltspunkte dafür bieten, daß die Kunst eines Garlandia, Odington, des »Sommer«Kanons usw. in Dunstable bekannt war,

c) daß als Vertreter des kunstvollen »konkordischen« (d. i., wie ich zeige, akkordischen) Gesanges im Jahre 1415 der Abt des Dunstable benachbarten Klosters Bermondsey erscheint,

d) daß selbst in einem Dorfe bei Dunstable die Bewohner von Alters her »*pro cantaria habenda*« (für die Kantorei) eigene Ländereien gewidmet hatten und den Kirchengesang so wenig entbehren mochten, daß sie im Jahre 1286 gegen den Prior von Dunstable, der ihnen den Kantor vorenthalten wollte, revoltierten.

Das alles steht in meinem Buche. Der Leser urteile selbst, ob unter solchen Umständen die Musikpflege »völlig hypothetisch« ist.

Alinea 7. Zur Abwechslung eine in ihrer absoluten Haltlosigkeit sehr ergötzliche Anschuldigung: Es verrate eine »starke Unkenntnis mittelalterlicher Verhältnisse«, wenn man aus den Wortwendungen »*conventu cantante*«, »*cantatur*«, »*cantare*« usw. darauf schließt, daß — gesungen wurde.

Darauf muß ich die Antwort schuldig bleiben.

Umso weniger aber auf die ebenso köstliche als absolut fingierte Vorhaltung einer »starken Unkenntnis« bezüglich Merlin's (S. 406), weil ich die Zitierung einer sehr charakteristischen Stelle aus Merlin's Prophezeiungen in den Annalen des Klosters Dunstable erwähnenswert fand.

Sollte der Herr Referent von Merlin ebensoviel wissen wie von Wales? (s. Alinea 1). Andernfalls müßte ihm doch bekannt sein, daß in Britannien bei den großen Kämpfen zwischen Kelten und Germanen der Name Merlin's der inkarnierte Haß gegen England war.

Was besagten denn die Prophezeiungen Merlin's, die in Wales in jedermanns Munde waren?[1]) — Daß König Artur und König Cadwalladr aus dem Grabe wiederkehren, die sächsischen Eindringlinge von der schönen Insel

1) Vgl. z. B. Alanus ab Insulis »*Prophetia*« p. 19/20; Giraldus Cambr. bei Usher, *vet. epistol. Hibern. Sylloge* p. 116ff.; Mezeray, *Hist. de France* Paris 1685 usw. usw.

Britannien vertreiben und wieder das alte Keltenreich aufrichten werden. Sogar noch im Jahre 1315 sagt der Mönch von Malmesbury: »*Ex dictis Merlini Walenses sperant adhuc Angliam recuperare*«[1]).

Solange vollends Wales mit England im Kampfe lag (bis 1284), war Merlin der Schreck der englischen Heere im Kampf, im Frieden der Zielpunkt ihres Spottes. Um einer Prophezeiung Merlin's zu spotten, wurde das Haupt des letzten Kymrenfürsten Llewelyn auf dem Spieß durch die Straßen Londons getragen! (Siehe »Keltische Renaissance« S. 27.) Kaum ein Jahr früher nun, ehe man in London Merlin's auf eine der unmenschlichsten Weisen spottete (siehe z. B. Turner »*The history of Engl.*« vol. II., 2, Ch. 2, Warrington, »*Hist. of Wales*« II 289ff., Walter »D. alte W.« S. 105ff., David, »*Etudes hist.*« S. 227 usw.), zitiert der Schreiber der Annalen von Dunstable mit sichtbarer Genugtuung jene Prophezeiung Merlin's, in welcher es heißt, daß die Flüsse von Blut rinnen und — das ist der springende Punkt — alle Fremdlinge (das sind die Angelsachsen und Normannen!) von der Insel werden vertrieben werden! . . . Mit solchen Prophezeiungen Merlin's haben die Engländer gar nicht einmal gespielt! »*Tunc erit strages alienigenarum: tunc flumina sanguine manabunt . . . Nomine Bruti vocabitur insula* (d. i. »Britannien«!) *et nuncupatio extraneorum* (d. i. »England«!) *peribit . . . Londonia necem viginti millium lugebit et Tamesis fluvius in sanguinem mutabitur . . .*«

So heißt es in der betreffenden Prophezeiung Merlin's, auf welche sich der Schreiber der Annalen von Dunstable (vom Wunsch als dem Vater des Gedankens geleitet) bezieht! Es ist eine spezifisch politische, scharf gegen England gerichtete Prophezeiung: konnte sich im Jahre 1282 ein Sachse oder Normanne über sie freuen oder auf ihre Erfüllung hoffen? . . . Wahrhaftig — diese englandfeindliche Prophezeiung ist noch viel politischer als jenes vielbemerkte Merlinzitat, durch welches Wilhelm der Bretagner, der Kaplan Philipp August's von Frankreich, seinem Herrn Hoffnung auf die Eroberung Englands machen wollte! (Siehe *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, T. XVII S. 286.)

Aber noch ein zweites bemerkenswertes Moment kommt hinzu: die Nennung Merlin's in kirchlichen Annalen, wogegen sich ja der Herr Rezenzent als ein besonderes Zeichen meines »starken Unwissens« wendet.

Ja — weiß denn der Herr Referent gar nichts davon, mit welcher Feindschaft der Klerus gegen den kymrischen Barden Merlin als ein Stück inkarniertes Heidentum eiferte? Wie berechtigt aber auch dieses Eifern war, da Merlin's Schüler und Nachfolger (Barden und fahrende Leute!) im Beschimpfen der Kirche und der Kleriker (z. B. »schwachköpfige fratres, die gleich einer Pest über die Welt herrschen«. Stephens »*Literature*« S. 89; vgl. San-Marte »Merlin« S. 65, »Gesch. d. w. L.« usw. »mit neun Käsen unter dem Arme« usw. Lewis Glyn Cothy's Werke S. 280 usw. usw.) eine geradezu erstaunliche Frechheit an den Tag legten, da nun einmal das walisische Volk sich zwar durch seltensten Scharf- und Feinsinn (»*ingenii acumine et subtilate*« Giraldus Cambrensis »*Descr. Cambriae*« I, 12) aber auch durch beispiellose Kühnheit und Zügellosigkeit der offenen Aussprache auszeichnete? (*ibidem.*) —

Weiß er gar nichts davon, daß das Trienter Konzil die Prophezeiungen Merlin's in den Katalog der verbotenen Schriften ein-

1) »*Vita Edwardi III*« ad ann. 1315.

trug? — Hat er niemals gelesen, wie Vincentius Bellovacensis im »*speculum historiae*« (Lib. XX, c. 20) gegen Merlin's Prophezeiungen als verbotene Schriften loszieht? — Hat er niemals gelesen, daß Merlin alle Prophezeiungen vom Teufel entflammt, »*malo daemone agitatus*«, »*monstrum videns in aëre*«, abgegeben habe? (S. z. B. Ranulphus Higdenus »*Polychronikon*«, bei Gale, T. I. p. 187 usw.) — Daß er sogar der Sohn eines »*incubus*«, eines »daemon« sei? (z. B. Gottfried von Monmouth »*Hist. reg. Britann.*« usw) — Hat er niemals den Verdammungsspruch gelesen, den schon Peter von Blois gegen Merlin, den »*propheta Antichristi*« erließ? (*Invectiva* usw.: Petr. Bles. Op. omn. ed. Petro de Gussanvilla, Paris 1667, f. 461, col. 2.)

Hat er niemals gelesen, wie schon Wilhelm von Neuenburg (ca. 1200) die Prophezeiungen Merlin's als ein Werk der Hölle verdammt? (Guillelmus Neobrigensis *Rer. Anglic.* l. V.: Edit. 1587, p. 354). — Hat er niemals davon gehört, wie Merlin kirchlicherseits als »*cacodaemon*« in Verruf erklärt ward? — Weiß er gar nichts davon, wie die älteste Tradition (z. B. Jocelinus, siehe *Acta SS. Bolland.* ad. d. 17. Mart.) dem »*maleficus quidam, Melinus dictus*« sogar das Ende des Teufels andichtete?[1] (». . *aethera volatu diabolico repetens, precibus Si. Patricii e sublimi corruit praecipitatus confractusque interiit*«. Vgl. »*Vita Merlini*« Vers 779, Gottfried, *Hist. reg. Brit.* VI, 18 usw.) — Hat er niemals gehört, daß Merlin »die Weisheit inne hatte, die von den Teufeln herrührt«? (Aus »*Roman de Lancelot*«. Vol. I. fol. 6v, col. I., Paris 1533.)

Hat er denn niemals über den Zusammenhang nachgedacht, der zwischen Merlin, dem »geheimnisvollen Geist des Druidentums« (Rosenkranz, »Deutsche Poesie des Mittelalters« Halle 1830, S. 249) und dem mittelalterlichen Teufel besteht? —

Sind ihm denn alle die zahlreichen Werke über Merlin (z. B. von d'Arbois de Jubainville, Michel, Wright, Paris, Ulrich, Heywood, Zimmer, Schulz, Villemarque, Holzmann, Boulard, Nutt, Ward, Rhys, Nash, Birch-Hirchfeld, Philipot, de la Borderie, Kingsford, Skene, Sommer, Grässe, Abbet Sionnet, Wolf, Rowley, Henry Weber, Keller, Fr. v. Schlegel, Hagen, Büsching, Maerlant, Tedeschi, Rufinelli, Freytag, Ellis, Stephens, Borron, Froissart, Ward, Wolf usw. usw., über die alle meine Bibliographie genaue Rechenschaft gibt) vollkommen unbekannt?

Pardon — ich habe ja kein Recht zu fragen . . . Ich »Ungeheuer« verrate ja »hier wie sonst« (!! sic!) eine so starke Unkenntnis mittelalterlicher Verhältnisse« (sic!), daß . . .

Aber auf die Gewährsmänner darf ich wohl hinweisen, denen ich meine so »starke Unkenntnis hier wie sonst (!!)« verdanke? Und die Bitte darf ich wohl aussprechen. man wolle mir nach Einsichtnahme in meine »Literaturverzeichnisse« (erscheinen als III. Teil) die Frage beantworten, ob es in der ganzen Welt ein Buch gibt, das eine größere Tabelle der Merlinliteratur enthielte als mein Werk? — — —

1) Derselbe »Magier«, den die apokryphe *Vita Patricii* des Jocelinus (ca. 1195) an der genannten Stelle »Melinus« nennt, erscheint in der dem Beda zugeschriebenen Vita Patricii bei sonst gleicher Schilderung unter dem Namen Locri. (Der adaequate nordische Dämon! Loki, Loge!)

Sehen wir nun den Gewährsmann an, welchen der Herr Referent »dagegen«, also gegen meine »starke Unwissenheit« (und gegen die 15 oder 16 vorzüglichen Gewährsmänner, die sogar schon in den Fußnoten zu Merlin an der strittigen Stelle meines Buches stehen (mit der Bitte Genaueres in der Bibliographie nachzuschlagen!!), sehen wir also, sage ich, den Gewährsmann an, den der Herr Rezenzent gegen meine »starke Unwissenheit« ausspielt:

»Gröber, Grundriß der romanischen Philologie.«

Das Werk ist mir sehr wohl bekannt. Haben doch zwei meiner verehrten Lehrer an demselben mitgearbeitet! (Windisch und Alwin Schulz.) Gleichwohl kann ich es in allen keltistischen Fragen (folglich auch bzgl. Merlin's) nicht als kompetent anerkennen. Selbst der Abschnitt über keltische Sprachen, den mein verehrter Lehrer, Geheimrat Windisch, geschrieben hat, leidet unter der gedrängten Darstellung. (Ich erwähne in Parenthesi, daß das dort allein genannte Wörterbuch der walisischen [kymrischen] Sprache von Davies, 1632, durch die Wörterbücher von Jones 1688, Lhuyd 1707, Richard 1751, Walter 1794, Owen 1801, Spurell 1848, Ewans 1853 usw. usw. längst überholt ist. — Genaueres in meinem Werke!) In literaturhistorischen Fragen vollends enthält der Gröber'sche Grundriß (soweit es sich um die der keltischen Literatur entlehnten Stoffe handelt) so viele Lücken (und wohl auch Fehler), daß der Kenner auf den ersten Blick die mangelnde Beherrschung der keltischen und keltistischen Literatur bei dem Bearbeiter der betreffenden Partie erkennt. Ich nenne nur einige Namen von epochaler Bedeutung, die in dem Grundriß fehlen: Walter Kalenius, Ferdinand Walter, Dr. Adolf Schultz, Thomas Stephens u. v. a. m., lauter Männer, ohne deren Berücksichtigung die Geschichte dar aus kymrischen Originaldichtungen hervorgewachsenen Gral-, Artur- und Merlinsagen usw. in schiefes Licht gerät.

Gleichwohl — schlagen wir nach, welche Stelle nach Herrn Dr. Ludwig berufen sein soll, die »starke Unkenntnis« (!) desjenigen zu beweisen, dem das oben erwähnte Zitat aus dem 3. Kapitel der »*Prophetia Merlini*« (Gottfried v. Monmouth »*Hist. reg. Brit.*« VII.) in den Klosterannalen von Dunstable — überdies zu Beginn des Jahres 1282! — »zu denken gibt«.

Also Gröber her! . . II., 1, Seite 193 . . .

Von allem andern ist dort eher die Rede als von Merlin! Da — richtig: mitten drin — eine Zeile! Daß dem Auslegungseifer sogar auch (!) »Merlin's Verkündigungen verfielen, die unter dem Namen Allain von Lille auf die Geschicke Englands, anders, wie auch die Verkündigungen des Cyrill und der erytäischen Sybille von Joachim von Fiore gedeutet wurden« [1]) Kein Wort weiter über Merlin! Von der in Rede stehenden Stelle der »Prophetia« erst recht nicht! . . .

Hat sich der Herr Referent einen Scherz erlaubt?

Sehen wir die nächste Stelle an, die meine »starke Unkenntnis« (!) erweisen soll! II, 1, Seite 371 . . .

1) Gemeint sind wahrscheinlich mit jenen nicht ganz richtigen Anspielungen Gröber's des Alanus ab Insulis »*Prophetia Anglicana, h. e. Merlini Ambrosii Britanni Vaticinia*« (Edit. Francofurti 1603) und die scharf papstfeindliche (!!) »*Prophetia Merlini cum glossa fratris de Rupecisa*« (s. Dr. Zacher in Haupt's Zeitschr. 1841 S. 248 und den Hauptkatalog der Gerard'schen Sammlung der königlichen Bibliothek Haag Nr. 36, 3. [Anmerkung: ». . . *contre les papes* . . .« (!)] nebst den »*Triburtinae fratris Gebeonis, Joachimi* usw. usw.

Von allem anderen ist eher die Rede als von Merlin! Mitten drin werden zum Abschluß »schließlich noch« »einige Beispiele versifizierten Teufelsbanns (!!) und — (in einem Atem ausgesprochen!) — die Prophezeiungen Merlin's erwähnt, die in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts hinter der Chronik von Reggio und bei Alberto Mussato auf Italien (Muratori 8, 1117) in englischen Gedichten auf König Eduard III und auf Schottland gehen.«

Weiter kein Wort über Merlin! Von der in Rede stehenden Stelle erst recht nicht. . . .

Vielleicht, daß mich die Stelle bei Muratori widerlegt und daß der Herr Referent diese im Auge hatte? . . . Schlagen wir nach! — Kein Wort über Merlin! Mein Handkatalog belehrt mich schließlich, daß ein Druckfehler vorliegt. Das »*Memoriale potestatum Regensium, gestorumque iis temporibus ab anno 1154: usque ad annum 1290*« (dieses ist es wohl, auf welches Gröber etwas undeutlich anspielt) ist in den *Rer. Ital. scr.* des Muratorius pag. 1177 bis 1178 abgedruckt. Ich schlage nach und finde die mir wohlbekannten «*Futura praesagia . . . per Merlinum declarata*«, mit eben jenen kirchenfeindlichen Schmähungen (»*Ecclesia plorabit, cum superbia tanta regnabit, et non providebit, in dura servitute manebit!*« . . . »*Ecclesia Romana, quae semper sibi lanam evellet cotidianam!*« usw. usw.), in welchen schon San-Marte (Merlin 267) sehr richtig eine Hauptveranlassung dafür sah, daß Merlin's Prophezeiungen in den Katalog der verbotenen Schriften eingetragen wurden!!!

Ebenso stehen die Dinge bezüglich der »englischen Gedichte«, welche Gröber nicht nennt. (Es sind de facto: die »*Vita Edwardii III.*« des monachus Malmesburiensis und eine ganze Reihe »*Prophecies*«, über die man die Details bei Hapt (Edinburg 1615), Scott (*Minstrelsy*), in »*The Lord Merlins Prophecy*« (London 1651) »*The Minstrelsy of Scottish border*« (Edinburgh 1843) und insbesondere in Walgrave's Edition der »*Collection of ancient scottish Prophecies in alliterative verse*« (Edinburgh 1833) findet. (Genaueres in der Bibliographie meines Werkes!)

Um meine »starke Unkenntnis« zu beweisen, zitiert also der Herr Referent lauter Stellen, die mir im vollsten Umfange Recht geben! . . . Erlaubt er sich einen Scherz?

Und ich schlage noch die dritte von ihm zitierte Stelle auf: Gröber II, 1, 406: — Kein Wort von Merlin! . . .

Pardon — doch . . . Da steht der Name — in folgendem Satze: »Die Geschichte der Normandie und die Schicksale des Hauses Anjou-Plantagenet bis auf Heinrich II. (—1169) führte unter Rücksicht des Miterlebten Etienne von Beck (der Merlin's Prophezeiungen in der englischen und normannischen Dynastie bestätigt findet) in Draco Normannicus, einer der freiesten geschichtlichen Darstellungen vor.«

Nun reißt mir aber die Geduld: Wie kommt der Herr Referent dazu, mir (in Entgegnung der 15 oder 16 auf S. 44 meines 1. Buches zitierten Werke, deren Mehrzahl sich ganz ausschließlich mit Merlin beschäftigt!!) bedeutungslose Stellen aus einer Art Konversationslexikon zu zitieren, wo überhaupt gar nicht von Merlin die Rede ist, sondern sein Name nur nebenbei, ja sogar nur in einer einzigen Zeile genannt wird? Da könnte ich doch ebenso gut auf Goethe's Kophtisches Lied verweisen, weil darin der Name Merlin vorkommt!! . . .

Da kommt mir plötzlich ein Gedanke: Ich schlage im Register nach —

und das Rätsel ist gelöst: Herr Dr. Ludwig hat lediglich der Reihe nach die Ziffern abgeschrieben, wie sie bei dem Namen Merlin im Register des Gröber'schen Grundrisses stehen!!! Welch ein Pech aber — die ersten drei Ziffern, die er abgeschrieben hat, sind absolut bedeutungslos!!! Hätte er doch wenigstens noch weiter abgeschrieben, wie es dort steht: Merlin II, 1, Seite 193, 371, 406, 489, 725, 997ff.; II, 2, Seite 2, 69, 198, 210, 213, 438, 439, — das hätte doch noch gelehrter ausgesehen und — vielleicht hätte sich doch behaupten lassen, daß da oder dort . . .

Ja — das kommt davon, wenn in einem Register nicht die wichtigen Seitenzahlen fett gedruckt erscheinen! . . .

Brechen wir ab, obwohl sich noch manches sagen ließe! Es genüge die Feststellung, daß die in so feiner Art generalisierte, in ihrer Tendenz allerdings etwas durchsichtige Beschuldigung, der Verfasser verrate »hier wie sonst (sic!) eine starke Unkenntnis (!) mittelalterlicher Verhältnisse« einzig und allein durch Gegenzitate, belegt werden konnte, welche — wie sag ich's nur rasch? — gar gewaltig an Goethe's Gedicht »Beruf des Storchs« erinnern . . .

Ich überlasse es dem Leser, meiner ohne auch nur den allergeringsten Schatten eines Beweises »unkritisch« geschmähten »Art« die »kritische Art« des Herrn Referenten gegenüberzuhalten.

Alinea 8. Genau so wie mit dem sub alinea 7 besprochenen »literarischen« Vorwurf des Herrn Rezensenten steht es mit der gesamten, auf Seite 406 der Kritik gerittenen Renommierparade. Es wäre Zeitvergeudung, die zahllosen — nennen wir es Flüchtigkeiten des Herrn Referenten, auf Grund deren er glaubt mich beschuldigen und verdächtigen zu dürfen, auch nur zu nennen. — Ein Beispiel für viele:

Die von mir gewählte Lesart: »*rend leur chant joyeux et stable*« in dem Gedichte des Martin le Franc bekommt einen doppelten Klapps: »falsch« und »von bösen Folgen« (sic!).

»Böse Folgen«? . . . Oder — böse Absicht? — Auf wessen Seite? — Müßige Frage! — Tatsache ist: daß ich — wie aus den verschiedentlichen Hinweisen, Fußnoten und Literaturzitaten (z. B. S. 22, 32, 111, 273 usw. usw.) zur Evidenz hervorgeht (so daß es der Herr Referent, wenn er die einschlägliche Literatur selbst kennen würde, hätte erkennen müssen!) — die Vorlagen von mindestens 6 verschiedenen Gewährsmännern für die betreffende Stelle zu Rate gezogen, beide Lesarten *stable* und *notable* ganz genau gekannt, mich aber auf Grund meines umfassenden kritischen Apparates für die Lesart »*stable*« entschieden habe.

Die Gründe sind einleuchtend:

a) Die besseren, zuverlässigeren Gewährsmänner haben die Lesart: *stable*.

b) »*notable*« neben *joyeux* ist nicht nur poesie-, sondern beinahe auch sinnlos. Wir hätten vollkommen heterogene Begriffe, ohne zu wissen, wieso der Gedankengang des Dichters von den gleichwertigen Begriffen: wunderbar, schön, jubelnd, plötzlich auf einen fernliegenden Punkt: »berühmt« abspringen sollte, den er schon früher vollkommen erledigt hat!

c) *joyeux et stable* ist in Wirklichkeit ein Hendiadyoin, für das ich unzählige Analoga anführen könnte. Es ist ein begriffliches Ganzes ähnlich wie καλοκάγαθος. Wer wüßte nicht, daß »Freude und Ruhe« Hand in Hand gehen, ebenso wie Verdrießlichkeit nnd Unruhe?

d) Das ausschlaggebende Kriterium: Der Vers! — Martin le Franc ist ein bewundernswerter Verskünstler von peinlichster poesietech-

nischer »Sauberkeit«. Kleb- oder Flicksilben, eine Verletzung des Verses — im vorliegenden Falle: ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (⏑), gibt es bei ihm nicht (vgl. S. 22, 111, 273 meines 1. Buches). Nun untersuche man: *stable* paßt in den Vers, *notable* absolut nicht! Es gäbe eine Flicksilbe!

Es hieße dem geistvollen Probst der Kathedrale zu Lausanne das Schandmal eines Stümpers aufdrücken, wollte man glauben, er habe »*notable*« geschrieben!

Alinea 9. Dieselben Kriterien, wie ad al. 8 beweisen, daß alle übrigen von mir gewählten Lesarten in dem Gedichte des le Franc, z. B. *hantèrent* und nicht *escouterent*, oder (was der Herr Referent nicht angemerkt) *ensuy* und nicht *ensuivis* usw. usw. die einzig möglichen, die kleinlichen Einwände des Herrn Referenten hingegen absolut hinfällig sind. Das Gleiche gilt auch von meinen Lesarten an anderer Stelle. Sie sind stets das Ergebnis sorgsamer Textkritik.

Alinea 10. Wenigstens eine der weiteren Kleinlichkeiten sei doch noch als Exempel »kritischen« Verfahrens herausgegriffen: Der Herr Referent macht mir den Vorwurf, ich hätte in dem Gedichte Martin le Franc's »den Schlußvers irrig (!) auf Dunstable und die Engländer bezogen.«

Es heißt in meiner Übertragung, die (was der Herr Referent natürlich verschweigt) bemüht war, das Original in Vers und Reim genau nachzudichten:

»Und Vorbild« (NB. für du Fay u. Binchois) »ist da Englands Art,
Dunstable's Schule hoher Kunst,
Bei der sich Kraft und Schönheit paart
Mit Zauber zwingend uns're Gunst.«

Wer Deutsch kann weiß, daß bei richtigem Satzbau der Relativsatz immer und ausnahmslos dem nächststehenden Substantivum gilt, an das er anknüpft. Hier also ausschließlich der: hohen Kunst (und nicht: Dunstable und nicht: der Schule und nicht der: »Art Englands«, auf welche der Herr Referent den Nebensatz zu beziehen scheint).

Wenn Herr Dr. Ludwig über Relativsätze in der deutschen Sprache nicht Bescheid weiß, so wäre es wohl angezeigt, er würde sich, bevor er das kritische Richtschwert ergreift, mit der deutschen Sprachlehre auf besseren Fuß setzen!

Alinea 11. Ein weiterer feiner Schachzug! In Fortsetzung des sub. alin. 10 erledigten »Angriffes« behauptet der Herr Referent: »Fortgesetzt(!!) bildet er« (der Schlußvers Martin le Francs) »die literarische (!) Bestätigung des Strebens der englischen Tonsetzer nach stabiler Harmonie, wovon nicht die Rede ist.«

Zum Beweise — sonst möchte man doch das »fortgesetzt« nicht glauben — wird eine ganze Reihe von Seitenzahlen zitiert, z. B. 203, 212, 279, 280, 285 usw.

Der geneigte Leser schlage nun eine der Seiten auf. z. B. 203. — Auf der ganzen Seite ist weder von Martin le Franc, noch von seinem Schlußvers auch nur mit einem Worte die Rede. Nicht mit einem Buchstaben, nicht mit einer Ziffer, nicht mit einer Andeutung wird Martin le Franc als »literarische Betätigung herangezogen«.

Man hat es mit einer vollkommen freien Erfindung des Herrn Referenten zu tun.

Alinea 12. Ebenso erdichtet ist die Behauptung bezüglich Seite 212. Auch nicht von dem allermindesten Hinweis auf das Gedicht le Franc's ist auch nur ein Faden zu entdecken!!!

Alinea 13. Genau das Gleiche gilt bezüglich Seite 279! Auch da findet sich nicht der geringste Anhaltspunkt für die kritischen »Phantastereien« (ich danke verbindlichst für das Wort!) des Herrn Referenten.

Alinea 14. Ebenso vollkommen frei erfunden ist die Behauptung bezüglich der »literarischen Bestätigung« auf Seite 280.

Alineo 15. Die gleiche Praktik freien Erdichtens liegt in der Behauptung, auf Seite 283 bilde der Schlußvers Martin le Franc's »die literarische Bestätigung des usw.«. Auf der ganzen Seite findet sich auch nicht die allermindeste Andeutung von le Franc!!

Es ist ebenso hier wie auf den sub. alin. 11—15 genannten Seiten von ganz und gar anderen Dingen die Rede, es handelt sich um rein musiktechnische Fragen, deren Argumente sich vollkommen aus den Tonstücken ergeben und wenn sie einer »literarischen Bestätigung« bedürfen, dieselbe ausschließlich durch die Stimme eines Theoretikers erhalten. Von Martin le Franc ist auf allen den genannten Seiten auch nicht mit einer Silbe die Rede.

Einzig und allein auf Seite 285 wird in einer Fußnote (von einer halben Zeile Länge!) und auf Seite 201 in Parenthese (!), unverbindlich und unter der ausdrücklichen Beischrift »vergleiche (!) Martin le Franc« auf die Möglichkeit hingewiesen, sich des Lausanner Probstes nach Belieben zu erinnern. Das ist alles!

Genau zwei Zeilen — die eine in Parenthese, die andere als Fußnote, mit der Paßkarte »vergleiche« — hiezu fünf in durchsichtiger Absicht vollkommen frei erfundene Seitenzahlen (hoffentlich sind sie doch nicht wieder aus einem Register abgeschrieben?) — so sehen die Beweise für eine »fortgesetzte (!) literarische Bestätigung«, so sehen aber zugleich auch die »Hauptresultate und -argumente« des Herrn — Referenten aus, »welche besonders in diesem Kapitel zeigen, daß die Exaktheit der Einzelheiten . . .« usw. usw. (siehe Ludwig!).

Alinea 16. Die »phantastische (sic!) stabile Harmonie« heißt es weiterhin. (Seite 412 der Kritik.)

Phantastisch? . . . Ei, ei . . . Wer wohl da der Phantast ist?

Ich schlage in den Schriften des Kardinals Sadoletus nach und lese: »*In musicis . . . , in cantu vocum atque nervorum fastidit haec aetas nostra* (d. i. die Niederländerzeit!) *quem tamen superior* (d. i. die Engländerzeit!) *quaesivit, concentum stabilem . . . .*«

»Um Himmelswillen«, ruf ich, »Kardinal, auch Sie ein Phantast?«

Da tönts mit Geisterstimme: Lies die Epistel S. Pauli an Titus, Kapitel 1, Vers 9 und 11!«

Alinea 17. Noch ein Beispiel, welcher — Künste sich Herr Dr. Ludwig beim Zitieren meines Buches bedient: Seite 409 sagt er: das 4. Kapitel meines Werkes »eröffne« (!) ein »kulturgeschichtlicher Rückblick und Ausblick«, den eine von ihm herausgerissene »Stilblüte« »charakterisieren« soll.

Der geneigte Leser schlage selbst nach: die von dem Referenten zitierte »Stilblüte« ist in dem ganzen »kulturgeschichtlichen Rückblick und Ausblick«, welcher das Kapitel eröffnet, überhaupt gar nicht enthalten! Sie ist ganz wo anders herausgeangelt. Nicht weniger als

sieben große Abschnitte (mit ebensoviel eigenen Titeln!!) liegen zwischen dem »Kulturgeschichtlichen Rückblick und Ausblick« und jenem ganz anders überschriebenen Teil, aus welchem der Herr Referent einen bedeutungslosen Nebensatz herausgefischt hat, um dann den Lesern einzureden, er stehe als »charakteristisch« an der Spitze des Kapitels! . . .

Ein etwas durchsichtiges Manöver! . . .

Alinea 18. Es ist aber auch ganz und gar nicht möglich, daß die aus dem Zusammenhang gerissene »Stilblüte« etwas zu charakterisieren imstande sei.

Die wirklich charakteristischen Stellen meines Werkes sind gesperrt gedruckt. Ein spatiierter Satz geht dem von dem Herrn Referenten herausgerissenen unmittelbar voraus, ein ebensolcher folgt. Diese beiden — das hätte er *bona fide* erkennen müssen — war es unerläßlich mitzuzitieren, sollte dem Leser überhaupt verständlich werden, worum es sich bei jenem aus dem Zusammenhang gerissenen Satze handelt.

Im Übrigen muß natürlich dahingestellt bleiben, wer die Schuld an dem Mißbehagen trägt, das der Herr Referent über den Duft meines »blühenden« Stils empfindet: ob meine Blüten oder seine Nase. Andere urteilen jedenfalls anders und eine Autorität wie Dr. Fr. X. Haberl z. B. beehrte mich mit dem Komplimente »dankbarer Bewunderung und Anerkennung« auch wegen des »äußerst pikanten Stiles, der die trockensten Dinge interessant und anregend darzustellen weiß . . .« (»Musica Sacra« Juli 1906).

Ei nun — *de gustibus non est disputandum.* Der eine liebt »Blüten«, der andere Disteln. Ich bin für die Blüten . . .

Alinea 19. Noch einige Beispiele für die Zitierkunst des Herrn Referenten, derzufolge der Leser das Gegenteil dessen erfährt, was in meinem Buche steht.

Es heißt in der Kritik (S. 409): »Nach Lederer führt nun Heinrich V. die neue Kunst inFrankreich ein«. Das ist absolut unrichtig. Fett herausgedruckt als Titel des Abschnitts steht an der betreffenden Stelle: »Die Verbreitung der **novae caerimoniae**« und immer und immer wieder (z. B. Seite 79, 93, 254 usw., Vorr. S. 4 usw.) wird darauf aufmerksam gemacht, man wolle die »*novae caerimoniae*«, die »*nova scripta*«, welche lediglich eine »neue Kunst der Kirche« darstellen, »wohl unterscheiden vor der der Kirche oppositionellen, feierlich verdammten *novella schola* des 14. Jahrhunderts« (sic! S. 93!), man wolle den Namen »Neue Kunst« im 15. Jahrhundert und die Sache wohl auseinanderhalten! Denn eigentlich sei dasjenige, was Tinctoris und seine Zeit für eine *ars nova* des 15. Jahrhunderts ausgeben (»*quo fit, ut hac tempestate facultas nostrae musices tam mirabile susceperit* **incrementum** usw. — wenn ich dieses »*incrementum*« (!) im Auge habe, sage ich auch stets »*nova ars* des Tinctoris« (z. B. Seite 99!) — nicht eigentlich, sondern nur in der Approbation der Kirche neu; es sei lediglich: »die Rezeption der ehedem verbannten Kunst in den Schooß der Kirche« (sic! S. 93).

Das ist der springende Punkt, den ich immer und immer wieder, so z. B. auch in der Vorrede (»keine **Neu**schöpfung, keine **Neu**formation, sondern lediglich eine **Re**formation . . .«!! Seite 49) mit dem größten Nachdruck hervorkehre.

Ist es nicht auffallend, daß der Herr Referent davon nicht nur nichts sagt, sondern geradezu das Gegenteil als »nach Lederer« mitteilt?

Alinea 20. An die sub. 19. genannte Stelle schließt sich in der Kritik ein neues, grundverkehrte Vorstellungen von dem Verfasser weckendes Zitierungsmanöver. »Nach Lederer« sei es »nicht zweifelhaft, daß die an erster Stelle genannten Doctores nur die *doctores of music* sein können.«

Ein Blick in mein Buch genügt: Dort steht: »Die Theologen sind unter *praedicatores* gemeint, die Juristen sind speziell genannt (*judices*!), bleiben nur — die *doctores of music*«. Ist das nicht etwas ganz anderes als eine Hypothese »nach Lederer«?

Im übrigen vergleiche man über den »*titulus doctoratus*« in England Ant. Wood, *hist. Acad. Oxonien., Lib.* I. pag. 24: . . . *Ceteris facultatibus (quod opes et honores haud perinde ac per reliquos obtinerentur) evilescere demum apud vulgus coepit* **doctoratus praefatio,** *adeoque* **unius tandem musicae professoribus adhaesit,** *qui ad gradum illum aspirare etiamnum sustinebant.* — Ist das nicht deutlich?

Ja — statt des im Feuer der Logik sowohl als der Geschichtsforschung gebrannten Bauziegels den Leuten lediglich den Lehm zeigen und dann mit Theaterpathos ausrufen, das ganze Gebäude sei folglich nur ein »Luftschloß«, dessen »Baumaterial« nicht hart genug sei usw. usw. — ob das so schwer ist? . . .

Alinea 21. Der Herr Referent fährt sogleich mit seiner Zitierkunst fort und sagt: »So« (d. h. durch Heinrich V,) »kommt die neue Kunst auch nach den Niederlanden. Englische Minstrels durchsetzen ganz Belgien.« (Also im 15 Jahrh. kämen sie erst zum erstenmal hin!)

Ein Blick in mein Buch beweist die absolute Unrichtigkeit dieser Darstellung. In einer eingehenden, fast acht Seiten umfassenden (vom Herrn Referenten natürlich totgeschwiegenen) Untersuchung lege ich die seit ca. 1100 bestehenden allerregesten Wechselbeziehungen zwischen England und den Niederlanden dar und zeige, wie zu Beginn des 15. Jahrhunderts der niederländische Boden bereits dadurch »vorbereitet« erscheint, daß »ganz Belgien mit englischen Minstrels durchsetzt war« (!), »welche in den freiheitlichen Niederlanden geachtete Musiker und keineswegs Gaukler waren« und »an den niederländischen Höfen« seit langem und »in so großer Zahl **ansässig** (sic!) waren.«

Ist das nicht — (zumal der zweite Band meines Werkes die Wechselbeziehungen zwischen den Barden Britanniens und den Niederlanden bis ins 7. Jahrhundert zurückverfolgen wird) — just das Gegenteil dessen, was der Herr Referent seinen Lesern als meine Behauptung auszugeben die Kühnheit hat?

Alinea 22. Noch eine schiefere Konstruktion liegt vor, wenn der Herr Referent mich »blind« schmäht für »Dunstable's Abhängigkeit von älteren Meistern« (S. 411) und seinen Lesern einreden will, nach meiner Ansicht sei die Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts »durch eine plötzlich (?!) von England hereinbrechende, an ein bestimmtes historisches Faktum zu knüpfende Reformation der Kunst charakterisiert mit Dunstable als Ahnherrn unserer Tonkunst **an der Spitze**« (!) (S. 413/414).

Mit Sperrdruck steht in meinem Buche das direkte Gegenteil. z. B.:

1) ». . . War doch ihre Aufgabe (die Aufgabe der Engländer) auch keine gar so schwere: Sie gossen nur den **letzten** (!) Eimer Wassers in den allmächtig werdenden Strom einer gesunden Volkskunst . . .« (S. 116).

2. ». . . Die Reform, welche der englischen Komponistenschule zuerkannt werden

muß, bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als den Sieg der blühenden Praxis (! wenn sie blüht, so ist es doch nicht mehr der Beginn!) über die welke Theorie . . .« S. 116).

3. »Denn nur die Erkenntnis brach sich (im 15. Jahrh.) Bahn: Was die Natur uns lehrt ist keine Sünde.« (Das ist der springende Punkt: Der geistige Horizont der Menschheit änderte sich!) (S. 117.)

4. »Ist einmal anerkannt, daß der eigentliche Ausgangspunkt unserer Tonkunst«, d. h. der Musik als schönen Kunst, »im 15. Jahrhundert keine Neuschöpfung, keine Neuformation, sondern lediglich eine Reformation, oder wie es der Dichter sagt, ein »prisca reformari tempora« gewesen ist, steht einmal fest, daß der vielgepriesene Aufschwung im 15. Jahrhundert durch nichts anderes herbeigeführt wurde, als durch das Abstreifen der dogmatischen Fesseln, die bis dahin auch die Geistesfreiheit der Musik belastet hatten, — sind wir uns einmal darüber klar, daß es sich im 15. Jahrhundert um nichts weiter handelte, als um ein Verschmelzen der zwei während des ganzen Mittelalters einander feindlich gegenüber stehenden Feldlager der Musik, und zwar um ein Verschmelzen dergestalt, daß die Musik der »Fahrenden« und das sogenannte Volkslied . . . in die Kirche rezipiert wird, — dann ist die Mauer nach der Vergangenheit zu niedergerissen, dann ist der weitere Weg frei.« (Vorrede S. 49.)

Ist das nicht das direkte Gegenteil dessen, was mir Herr Dr. Ludwig in den Augen des Publikums in die Schuhe schieben will?

Warum er wohl überhaupt verschweigt, daß ich vom 15. Jahrhundert aus in das frühere Mittelalter rückwärts gehe? (Mein zweiter Band wird bestrebt sein, in die ganze Musikgeschichte des Mittelalters (von ca. 500 bis 1416 — da beginnt die Neuzeit der Musik! —) Ordnung zu bringen und den heiligen Gregor, Hucbald, Guido, die Pariser Schule usw. in ganz neuer Beleuchtung zeigen!)

Warum? . . . Sollte es vielleicht damit zusammenhängen, daß er, obwohl auf alles, was vor dem 15. Jahrhundert liegt, (wie er selbst eingestehen muß), »erst nach Erscheinen des zweiten Bandes eingegangen werden kann« (S. 405!) doch schon im Voraus mangels Beweisen wenigstens die Stimmung erwecken will, mein Werk sei »ohne Kenntnis der älteren mittelalterlichen Musik, sowohl des gregorianischen Gesanges, wie der älteren Mehrstimmigkeit geschrieben? (Sic! S. 413.)

Ich will dem Urteile des Lesers nicht vorgreifen.

Alinea 23. So sehr es mir widerstrebt, muß ich leider doch auch die Kehrseite der Medaille ein wenig beleuchten und der famosen Zitier- und Schweigkunst des Herrn Referenten seine feine Anschuldigung entgegenstellen, daß »Lederer sich oft (!) erlaubt, mit Zitaten, die er als wörtlich angeführt angibt, sehr frei zu schalten« (S. 406).

Eine derart frivole Anklage wiederholten Betruges erlaubt sich der Herr Referent gegen mich zu erheben, ohne auch nur ein einziges Beispiel zu geben, ohne auch nur den Schatten eines Beweises zu versuchen.

Ich überlasse es dem Publikum darüber zu urteilen, ob so etwas mit der Ehre der Kritik vereinbar ist.

Tatsache ist: daß ich dort, wo ich es im Interesse der Wissenschaft für notwendig oder wenigstens für nützlich hielt, bis zu zwölf und mehr Fußnoten auf einer Seite dazu verwendet habe, dem Leser sogar alle Lesarten des Zitierten mitzuteilen; des weitern, daß ich selbst über eingefügte Interpunktionszeichen im Buche Rechenschaft gebe.

Alinea 24. Das ad. alineam 23 Gesagte gilt ebenso für die zahlreichen anderen ebenso generalisierenden als absolut hinfälligen Anschuldi-

gungen, die der Herr Referent gegen mich ausgesprochen hat, ohne auch nur den Schein eines Beweises erbringen zu können. So (um nur ein Beispiel herauszugreifen!) von dem durchsichtigen Märchen auf S. 411: »Es ist unnötig zu erwähnen (?!) daß Lederer dabei die Forschungen, besonders des letzten Jahrzehnts (?) über die Entwicklung der mehrstimmigen Musik bis 1400 . . . entweder völlig ignoriert oder wenn sie seinen Thesen einmal zu unbequem werden, mit allerhand Ausflüchten zur Seite schiebt«.

Wer's vermag, nenne mir nur einen einzigen kompetenten Schriftsteller den ich »völlig« (!!) ignoriert hätte! Namen! Namen![1]). — Tatsache ist, daß ich sogar Schriftsteller, denen ich jede wissenschaftliche Bedeutung absprechen mußte, zum Beweis dafür, daß ich ihre Skripta sehr genau kenne, wiederholt zitiere!

Alinea 25. Köstlich ist es allerdings, daß zugleich mit meiner Wenigkeit auch Männer wie Haberl und Fétis das Epitheton der »Albernheit« an den Kopf geschleudert erhalten (S. 411). Daß gerade jenes scharfe, aber im Sinne seines Schöpfers geradezu treffende Urteil von Fétis durch die allerneuesten Handschriftenfunde aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts als unleugbar richtig erwiesen wird, indem auch da über die auf musikalischem Gebiet eingerissene »*ignorancia*, *caeca arrogantia*, *involuta sorde*« usw. usw. losgezogen wird, davon schweigt natürlich die Zitierungskunst des Herrn Referenten. . . Hätte Fétis nicht recht, wozu brauchte der Herr Referent dann zu Schimpfworten zu greifen?! . .

Alinea 26. Ein artiges Manöver führt der Herr Referent übrigens auch mit dem Worte »**rutilans**« auf: eine ganz nebensächliche Bagatelle — das Fehlen des Wortes im Lexikon von Du Cange (was natürlich nicht meine Schuld ist) — soll dazu dienen, mein ganzes Werk zu erschüttern.

Wie das ausführen, da in meinen Beweisketten keine Lücke zu entdecken ist?

Nichts leichter als das! Man redet den Leuten ein, ich hätte auf das Fehlen des Wortes bei du Cange eine »Schlußfolgerung, Seite 87—92« aufgebaut und diese sei »hinfällig«.

Nun ist es aber vollkommen unwahr, daß ich auf das Fehlen des Wortes bei du Cange eine »Schlußfolgerung, Seite 87—92« aufgebaut hätte. Ganz nebenbei erwähne ich, daß das Wort bei du Cange nicht vorkommt. Das sind zwei Zeilen auf Seite 87 und drei Zeilen auf Seite 89, nebensächliche Bemerkungen, die ohne den geringsten Schaden für die Darstellung wegbleiben können. Alles übrige hängt nicht im entferntesten mit du Cange zusammen. Im Gegenteil: ich schüttle du Cange vollkommen ab und knüpfe die festgeschlossenen Beweisketten lediglich an den einen Kardinalpunkt (den ich ausdrücklich als das einzig Bedeutende hervorhebe): Die Namens- und Begriffsidentität des weltberühmten Chors der »ruddfeirdd«, d. i. wortwörtlich: rutilantes bardi, der ständigen Begleiter und Erzieher des in Wales geborenen und aufwachsenden Prinzen Heinrich, und des »rutilans chorus«, der uns unmittelbar nachher als Lieblingsgarde des König gewordenen Prinzen (Heinrich V.) be-

1) Etwa Davey, den mir der Herr Referent auf S. 407 »anscheinend« vorhält? Man lese nur, wie ich ihn (S. 31) im Unterschied von anderen als »gewissenhaft« lobe, und suche die weiteren Zitate dieses fleißigen, den Kelten gegenüber aber stark befangenen Autors (darüber wird im 2. Bande gesprochen) selbst zusammen!

gegnet, jenes edlen Monarchen, dem auch als König »alles Wasser im Flusse Wye das wälische Blut (!) nicht aus dem Leibe waschen kann« (Sic!).

In Wales von den »roten Barden«, den »schönen« roten »Propheten« (wie oft werden die Barden Propheten genannt! Man denke nur an Merlin!) erzogen, hat König Heinrich seinen alten Lieblingen, seiner »*propria* (!!) *rutilans capella*« (sic!), seiner »*pulchra prophetarum concio*« auch als König seine Liebe bewahrt.

Als Jüngling mit ihnen in Wales am Zechtisch sitzend, als König in England sie zu seiner Leibkapelle erkiesend (*propria*!), läßt er sich sie sogar nach Frankreich nachkommen, um das Osterfest würdig feiern zu können. . . In eben jenes Frankreich, dessen Königskrone er seinem Sohne als Erbe hinterläßt, auf diese Weise Merlin's Prophezeiung erfüllend, daß England und Frankreich nur einem Herrscher gehorchen werden! (Heinrich VI. wurde sowohl in London als in Paris gekrönt!)

Das allein ist der springende Punkt bezüglich der »*ruddfeirdd*« (= *rutilantes bardi*!) des »*bardunen-chores*« (sic!), des »*rutilans chorus*«, der »*propria rutilans capella*«, der »*prophetarum concio*« usw. usw. Hierfür erbringe ich (mit einem gewiß nicht geringfügigen kritischen Apparate!) festgegründete Beweise (S. 88—107!), an denen der Herr Referent, wenn man aus seiner Verschweigung einen Schluß ziehen darf, auch nicht einmal zu tippen imstande war.

Unter solchen Umständen aber von einer auf du Cange aufgebauten »Schlußfolgerung Seite 87—93« reden, heißt den Leser vollkommen irre führen.

Alinea 27. Die sub. al. 26 gemachten Andeutungen haben wohl schon gezeigt, wie hohl der apodiktische Nachdruck ist, auf dem der Herr Referent behauptet: »Von einem wäl'schen Bardenchor und dergleichen (!) ist in den Quellen« (ganz allgemein!!) »nirgends, weder hier noch sonst (!!! kann eine »besonnene Forschung« sich jemals so allwissend dünken?), die Rede.«

Abgesehen davon, was noch künftigen Zeiten zu entdecken vorbehalten bleibt, liefert auch schon meine Untersuchung den Gegenbeweis. Es genügt der Hinweis auf den berühmten Chor der »*ruddfeirdd*« — wie oft ist in walisischen Gedichten von den berühmten Bardenchören von Llanveithin die Rede![1] — auf den »*bardunenchor*« des Eberhardus Cersne u. a. m., lauter Dinge, die der Referent hätte wissen müssen, wenn er auch nur mein 1. Buch gelesen hätte.

Und vollends jene, die Musikverhältnisse des Mittelalters so treffend charakterisierenden Worte des Sion Kent (ca. 1350), die ich auf S. 5 der »Keltischen Renaissance« abgedruckt habe:

»Zwei mächtige Regungen wahrlich
Gehn durch die Welt und ihr Lauf ist offenbar:
Die eine geht aus von Christus — freudig ist ihr Wesen,
Von rechter Richtung, eine kraftvolle Lehre.
Eine andere Regung gibt es, — unverständig gesungen,
Voll Falschheit[2] und böser Vorbedeutung[3];

1) Z. B. in den »Sprüchen der Weisen« (*Chwedlau'r Doethion*) des in den »*Jolo-Manuscripts*« (L. G. p. 400) enthaltenen Ms. Llyfr Tre Brynn. (Siehe Bibliographie und Literaturregister meines Werkes!)

2) »*Falsa musica*!« *Falsus* bard*unus*!« »Cantores figmentarii« (siehe Lebeuf »Tr. histor.« cap. 5) u. a. m.

3) »*Diabolus in musica*« usw.

Diese rührt her von den Männern des Hu;
Den anmassenden[1]) Barden von Wales«[2]).

Natürlich — so weltberühmt auch das »*welsh choral singing*« ist, so viel auch schon darüber geschrieben wurde (so daß es dem Herrn Referenten bekannt sein müßte, wenn seine Literaturkenntnis nicht unzureichend wäre!), die neuhochdeutschen Worte »wälischer Bardenchor« werden allerdings in den Quellen nicht zu finden sein (es sei denn, daß man einige in Wales entstandene Gedichte Julius Rodenberg's zitieren wollte, in denen die noch heute berühmten »wälischen Bardenchöre« besungen werden. Insoweit hat er Recht. ... Wie oft aber in den mittelalterlichen Quellen von der Kunst der kymrischen Barden die Rede ist — davon wird ja in den weiteren Bänden meines Werkes gesprochen. (Vgl. auch meine Aufsätze »Der Vater der Keltologie« in der »Neuen Freien Presse« (Wien, 26. Juli 1906) und »Maifestspiele im alten Bardenland« in der »Neuen Musikzeitung« 27, 18.)

Alinea 28. Im vollsten Umfang hinfällig ist auch die bei Gelegenheit des Wortes »*ruddfeirdd*« (rote Barden) ausgesprochene delikate Liebenswürdigkeit des Herrn Referenten, das Eindringen keltischer Worte in lateinische Poesien »ganz phantastisch« zu nennen. Als ob ich nur dazu Keltologie und vergleichende Sprachwissenschaft getrieben hätte, damit ein freundlicher Herr schimpfen kann!

Soll ich wieder mit einem Anszug aus meinem Handkatalog dienen? Ach nein! Es genüge der Hinweis auf Martial:

»Nos Celtis genitos, et ex Iberis
Nostrae nomina duriora terrae
Grato non pudeat referre versu...
... Non tam rustica, delicate Lector
Rides nomina? rideas licebit,
Haec tam rustica malo, quam Britannos!« ...
(Lib. I. ep. 135.)

»Ganz phantastisch?« — O du meine Güte! ... *Rides nomina, delicate lector et criticus?* ... *Rideas licebit* ...

Alinea 29. Ähnlich wie mit den keltischen Sprachkenntnissen scheinen bei dem Herrn Referenten die Dinge bezüglich der romanischen Philologie zu liegen: so »traut« er z. B. »seinen Augen nicht« das Wort jocalia = les Joyaux mit *jocator* (Spaßmacher, von jocus) »in Verbindung gebracht zu sehen.«

Ich bitte gefälligst bei du Cange nachzuschlagen: Bd. III S. 895:

»*Jocalia*, gallice: *joyaux*, angl. *jewells* certe (!) a *jocus* et *joculus*, Latinis vocabulis... sonant... Et certe (!) ... joyaux effictum a joye, gaudium ... Vox autem joye ab eodem origine proficiscitur, scilicet a jocus!! usw. usw.«

Sollte die vergleichende Sprachwissenschaft ebenso schwer zu erfassen sein, wie die Konstruktion der Relativsätze in der deutschen Sprache? (Siehe Alinea 11.)

... Ei nun, — wenn der Herr Referent »seinen Augen nicht traut« — so ist das ja seine Sache. Sollten wir vielleicht — nach den Proben,

1) Vergleiche über diese Anmaßungen das sub. Alinea 8 über die Schmähungen der Kirche durch die Barden Gesagte.
2) Genaueres im 2. Bande meines Werkes!

die er uns gegeben hat — ein gleiches Urteil über seine Augen gewinnen können?

Alinea 30. Nicht anders steht es mit der »ganzen Groteskheit der wahrhaft ungeheuerlichen Interpretation« (natürlich desjenigen, der dieses schöne Wort geprägt hat), sobald es sich um das Eindringen griechischer Worte in lateinische Poesie handelt. Auch das griechische Sprachelement in seiner Eigenschaft »*prolixior fusiorque quam Latina*« (A. Gellius II, 26) zu erkennen, scheint er nicht imstande. Die sonderbarsten Ausstellungen nicht nur gegen mich, sondern auch gegen geistvollere Schriftsteller sind die notwendige Folge.

So versucht der Herr Referent z. B. gegen den Dichter der (von mir vollkommen klargestellten) Verse:

> Da nos ita psallere
> et laudis musas prodere
> per odas iperliricas
> ut demus. Deo gracias.

mit aller Gewalt den Vorwurf zu erheben, sein Sprachschatz sei so armselig, daß in einem und demselben Satz dreimal hintereinander (!) das Verbum *dare* vorkomme: da, prodere, ut demus.

Was muß sich ein Toter nicht alles gefallen lassen! . . . Schade nur, daß das *ita* — *ut* (so, wie!) den Dichter und seine Ehre rettet und jeder Debatte die Spitze abbricht; daß ferner *gracias dare* ungebräuchlich ist und nur *gracias agere* oder *reddere* probabel wäre; daß ferner *reddendo Deo gracias*, wie es nach Analogie vieler anderer Stellen auch hier zweifellos hieße, wenn der von dem Herrn Referenten erstrebte Sinn vorläge, ganz genau ebenso in Satzbau, Vers und Reim passen würde (!) — so daß keine poetische Lizenz gegen den Dichter selbst ausgespielt werden kann —; daß ferner die Unzahl griechischer Worte *musas*, *odas*, *yperliricas*, *ypocritae*, *armonias* (nicht harmonias), *mellicas* (keineswegs von *mel*, sondern von μέλος herzuleiten! Siehe Fleischer »Neumenstudien I, 32 Mone, Lat. und griechische Messen S. 44 etc.) usw. usw., die alle in unmittelbarer Nachbarschaft von *demus* stehen, jeden Zweifel darüber ausschließen, daß auch dieses Wort dem Griechischen entnommen ist; daß ich ferner die systematische Heranziehung griechischer Worte durch walisische Poeten klar und deutlich bewiesen, durch die Worte des Giraldus Cambrensis »*propter linguarum affinitatem*, *quae ob diutinam in Graecia moram contracta est*« belegt und sogar gezeigt habe, wie gerade jener Dichter, um den es sich handelt, sich mit Stolz zur »*tota Graecia*« (sic!) rechnet! — Wie schade weiter, daß eben jener Volksstamm in Wales, in dessen Mitte König Heinrich als Prinz aufwuchs, der Stamm der Demetae war — worauf mit *demus* angespielt sein mag (den Demetern wird doch der König nichts abschlagen!); wie schade schließlich, daß in zweien, zu einer Komposition vereinigten, einander (wie ich zeige) gegenseitig ergänzenden Texte der eine dasjenige demus nennt, was der andere als »populus« bezeichnet und in Gegensatz stellt zu den »*are libamina*«. (Volksgesang, Kirchengesang) . . .

Wirklich schade, daß die Beweismomente für meine Ansicht und damit zugleich für die Ehrenrettung des Dichters so erdrückende sind! . . . Sonst könnte die durchsichtige Fiktion des Herrn Referenten vielleicht doch dem Dichter eins am Zeuge flicken und zugleich dem Übersetzer — etwas abschneiden.

Wären es keine bloßen Fiktionen, mit denen Herr Dr. Ludwig kämpft — wozu brauchte er mich »Ungeheuer« zu nennen? Wozu brauchte er dann auch dem Publikum das Wichtigste zu verschweigen? — Daß jene Übersetzung von mir, um die es sich handelt, keineswegs sextanermäßig wörtlich sein will, sondern das Original in Vers und Reim genau nachzudichten bemüht war und zum mindesten ebenso gereimt als die Anfechtung derselben ungereimt ist?

Wozu hätte dann auch der Herr Referent nötig gehabt, als Probe meiner Übersetzungspraktik acht lateinischen Versen (S. 410 unten) lediglich fünf deutsche gegenüberzustellen, und zwar nicht einmal aufeinanderfolgende (!), sondern mit solcher — Geschicklichkeit herausgefischte, daß ja nirgend ein Reim ersichtlich sei?!! . . . Noch dazu, wo der Reim »last ihr doch geschrieben« sogleich erklärt, warum die andere Zeile »geblieben« endigt? (das einzige Moment, worauf ja schließlich der ganze Vorwurf gegen mich hinausläuft?)

Alinea 31. Wie eben ein wenig Sauerteig den ganzen Teig versäuert (»Galater« 5, 9), so hat auch der eben gekennzeichnete — sagen wir mit der Bibel — Sauerteig des Herrn Referenten noch einen weiteren Gährungsprozeß im Gefolge, durch den der Rahmen der Wahrheit gesprengt wird: In der Absicht, mich dem Leser als Ignoranten bezüglich der Bibel hinzustellen (S. 410 der Kritik) — wobei allerdings verschwiegen wird, daß ich wiederholt zur Textinterpretation lateinischer Gedichte die entsprechenden (nicht gleich erkenntlichen) Bibelstellen mitzitiert habe — spielt der Herr Referent gegen mich einen Satz aus der Bergpredigt aus. (Den ich begreiflicherweise für zu bekannt gehalten hatte, als daß ich ihn noch eigens erwähnt hätte!) Dadurch soll der Anschein erweckt werden, ich hätte den Text »gründlich mißverstanden«... Eine allerliebste Aufmerksamkeit.

Warum verschweigt aber der Herr Referent das Wichtigste: Worauf ich die Bibelanspielung in der Tat bezogen habe? Sollte er das gar nicht gemerkt haben, obwohl doch sowohl der Dichter des Originals als auch meine poetische Übertragung denjenigen, der die Bibel kennt, geradezu mit — Händen darauf hinstößt? Auf Evangelium Matthäi 6, 7 natürlich! . . .

Es kann doch dem Herrn nicht wirklich unbekannt sein, daß ein Dichter mit Symbolismus und Allegorie umgeht und, wenn er auf einen entlehnten Satz anspielt, den Worten des Originals einen ganz spezifischen Sinn unterlegt! Oder doch?? . . .

Ei nun, — entweder er stellt sich nur so an oder er hat wirklich nicht verstanden, daß, wenn das Bibelwort »*amen dico vobis*« in »*amen vobis dicitur*« verwandelt wird, die kombinierende Phantasie des Dichters eine Amphibologie vornimmt (nach Giraldus das spezifische Charakteristikum der Bardendichtung!) und nicht mehr auf Ev. Mat. 6, 5, sondern auf 6, 7 zielt: »und wenn ihr betet, sollt ihr nicht viel plappern wie die Heiden!« Enthalten doch die unmittelbar vorausgehenden Verszeilen: *notulas multiplicant*« usw. denselben Vorwurf des Plapperns!

Erst aus diesem Gedanken heraus, daß das viele Plappern im Gottesdienst (zum Plappern gehört für den Dichter auch die Polyphonie!) den Heiden charakterisiert — diesen Gedanken führt Tunstede genau aus (siehe 2. Band meines Werkes!), ist überhaupt das ganze Poem verständlich: Heiden haben der Lesung aus den kanonischen Büchern (das ist

der liturgische Sinn von Evangelium!) fernzubleiben. Nicht einmal die Katechumenen, um so weniger Ungläubige durften in Rom der Lesung des Evangeliums beiwohnen. Daher der Vorwurf gegen die durch das »*multiplicare*« [1]) charakterisierten »Heiden«:

»vos tales ypocritae
numquid adspexistis
Sanctum Evangelium . . .«

Habt ihr Heuchler etwa die Blicke gerichtet auf das heilige Evangelium? Heraus mit euch! Plappernde Heiden und fahrendes Volk haben nichts in der Kirche zu tun! [2]). Daher auch die spezifische Text- und Sinnesmetamorphose von »*amen dico vobis*« in »*amen vobis dicitur*«: ihr sollt nicht viel plappern wie die Heiden, sonden nur »amen« sagen! Die Sache muß jedem, der Evang. Mat. 6, 7 kennt, ganz klar sein.

Was aber macht nun der Herr Referent, um mich »ankreiden« zu können?

Zunächst stellt er sich an, als ob er den liturgischen Sinn von »Evangelium (die »Lesung«, auf welche ja das« »*quo perlegistis*« ausdrücklich hinweist!) nicht kennte. (Falls es im Ernst der Fall ist, so empfehle ich Bonifacius Wolff »Das Evangelium in der Liturgie« im »Katholik« 1884, eine lehrreiche Stelle bei Mabillon, *Mus. ital.* I, 256ff., über das Evangelium in der Weihnachtsmatutin usw.) Dann versucht er den »Sinn« zu konstruieren: »Kennt ihr Heuchler nicht Christi Wort? usw.« . .

Der Leser stutzt: Wo stammt das n i c h t her? Wo ist vom K e n n e n die Rede? Kennt der »sinnige« Übersetzer den Unterschied zwischen den Fragepartikeln *ne*, *num* und *nonne* nicht? Man kann doch nicht *numquid* im Sinne von *nonne* nehmen? Das hieße ja den Sinn in das direkte Gegenteil verkehren. — *Numquid* heißt: etwa, vielleicht, etwa gar? und erwartet die Antwort: N e i n (mit dem Nebengedanken: Es soll nicht sein! Z. B. Terenz, Eunucho 5, 9, 13: »Numquid dubitas?« Zauderst du etwa? Oder Ovid, Metam. 8, 46: Numqid mihi cognitus esset?« usw. usw.) Das weiß doch jeder Gymnasiast! Und vollends »*aspicere*« im Sinne von »kennen«?! . . .

»Kennet ihr nicht« würde heißen: *Nonne cognovistis*, oder *nonne didicistis* (was ebensogut in den Vers passen würde), aber niemals: »*numquid adspexistis*! »*Spicere*« ist das griechische σκέπτομαι (Skepsis!), das deutsche »s p ä h e n«. oder »s p i t z e l n« (alles derselbe Wortstamm und der gleiche Hauptsinn!). *Adspicere* heißt »anspähen«, *adspexisse* die Späherblicke auf etwas gerichtet haben (etwas angesehen, es auf etwas abgesehen haben!). Der eigenartige Beigeschmack des »Spähens« bleibt allen Kompositis von *spicere* (z. B. *despicere* hämisch verachten zum Unterschied von *contemnere*, *neglegere*, stolz verachten!)

Sagt der Herr Referent somit, der Sinn sei: »Kennt (?) ihr nicht (?) . . . s o s e t z t e r s i c h i n d o p p e l t e n W i d e r s p r u c h m i t d e m w a h r e n S a c h v e r h a l t.

1) Vergleiche auch die Regel des heiligen Benedikt (cap. XX.) »N o n i n **multiloquio** sed in puritate cordis et compunctione lacrymarum nos exaudire sciamus.«

2) Ein bekanntes historisches Factum! Weltliche Musikanten (fahrendes Volk wurden nicht einmal in der Nähe von Kirchen geduldet! Vgl. z. B. die Synodalakten der Konzilien zu Basel, Rouen, Toledo, Sens, Narbonne, Köln, Konstanz usw. usw.

»Die Späherblicke auf etwas gerichtet haben«, »es spähend auf etwas abgesehen haben« einerseits — und »kennen«, »wissen« andererseits — welch ein himmelweiter Unterschied zwischen den beiden Begriffen! Kann man ihn besser demonstrieren — als durch die Kritik des Herr Dr. Ludwig? . . .

Alinea 32. Leider muß ich doch noch wenigstens einige der stärksten tendenziösen Unrichtigkeiten, deren sich Herr Dr. Ludwig schuldig gemacht, anmerken. Da heißt es z. B. S. 409: es sei in den von mir zitierten Berichten nicht gesagt, daß mehrstimmig gesungen wurde, und das sei bei dem liturgischen Charakter der Stücke sehr unwahrscheinlich. (!)

Das Gegenteil ist wahr: Ich habe mit den fettesten Lettern, die in der Druckerei verfügbar waren, die Worte »organa«, »conductus«, »rotunda« usw. hervorheben lassen. Entweder der Herr Referent kennt die Bedeutung dieser Worte nicht oder —

Alinea 33. Der Herr Referent setzt seine auf den gröbsten Entstellungen fußenden Beschuldigungen bis zum äußersten Punkte fort: Er zitiert z. B. auf S. 409 der Kritik einen Satz von Seite 95 meines Buches: »Wir müssen es uns leider versagen, die erhaltenen Kompositionen der Engländer, welche obige Textanfänge tragen, zusammenzustellen« und bemerkt dazu recht hämisch: »Man sollte meinen, das wäre gerade von Wichtigkeit. Der Grund dieser Entsagung ist (!) aber offenbar (!) der, daß Lederer keine einzige (!) derartige Komposition kennt, ebensowenig wie ich.«

Das Eingestehen des eigenen Nichtwissens ist ja ein ganz hübscher Zug. Woher aber nimmt der Herr Referent das Recht zu behaupten, ich sei ein ebensolcher Ignorant?

Hätte er die seiner Kritik vorliegenden ersten zwei Teile meines Werkes gelesen, so müßte er von dem Gegenteil überzeugt sein. Zitiere ich doch im Laufe der Darstellung mehr wie eine der auf Seite 95 mit den Textanfängen verzeichneten Kompositionen! ! ! Nur beispielsweise verweise ich auf zwei Kompositionen, denen fast eine ganze Seite (die 203.) meines Buches gewidmet ist: Zwei verschiedene Vertonungen des »*Veni Sancte Spiritus*« von Dunstable!

Weder diese beiden Kompositionen noch der Textanfang »*Veni Sancte Spiritus*« auf Seite 95 hätten dem Herrn Referenten entgehen können, wenn er seinen Referentenpflichten nachgekommen wäre.

Entweder hat somit der Herr Referent seine Pflicht nicht erfüllt, oder man ist zu der Annahme genötigt, er habe gegen besseres Wissen erdichtete Vorwürfe erhoben.

Alinea 34. Der Herr Referent widerspricht sich selbst.

Auf Seite 409 der Kritik erklärt er mit theatralischem Pathos, er kenne »keine einzige« (!) derartige mehrstimmige Komposition (von Seite 95 meines Buches) . . . Und siehe: gleich zwei derselben, eben jene zwei »*Veni, Sancte Spiritus*«, welche ich auf Seite 203 bespreche (von wo Herr L. natürlich schöpft), zitiert auch der Herr Referent, und zwar sowohl auf S. 406 als auch auf S. 411 der Kritik! ! Ja — er will sogar mir als einem »Blinden« (sic!) ein Privatissimum über diese Kompositionen, die er nach eigenem Urteil »nicht kennt«, halten! ! ! Ist das nicht rührend?

Sie zucken mit den Achseln, verehrter Leser? Sie halten eine derartige Blamage überhaupt nicht für möglich?

Ich bitte, schlagen Sie selbst nach: Ztschr. VII, 10, S. 406, Zeile 18: »... Dunstable's H.-Geist-Motetten ...« Seite 411, Zeile 30: »Dunstable's Heiligegeistmotette ....« (sic!) ...

Sie sind erstaunt? Warum? Weil der Herr Referent den verräterischen Namen »*Veni Sancte Spiritus*« (der ihn ja in Ihren Augen sogleich der Unwahrheit überführt hätte) so — geschickt im Faltenwurf seiner Übersetzungskünste hat verschwinden lassen?

Sie fragen, ob diese ganz merkwürdige und irreführende Übersetzung ein bloßer Zufall sein kann? Oder ob sie etwa gar mit Bewußtsein zu einem spezifischen Zwecke erfunden ward? ...

Ich überlasse das Urteil Ihnen, verehrter Leser. Sie sehen wohl selbst am klarsten, zu welch vornehmen Mitteln der Herr Referent seine Zuflucht nehmen mußte, um für seine jedwedes inneren Halts entbehrenden feinen Verdächtigungen wenigstens den äußeren Schein, wenn nicht einer Berechtigung, so doch einer Veranlassung künstlich zu konstruieren.

Ich für mein bescheiden Teil kann nach genauer Durchsicht der Pseudokritik des Herrn Dr. Ludwig nur die Erklärung abgeben, daß ich — so dringend und mit aufrichtigem Interesse ich auch nach einem positiven Verbesserungsvorschlag gesucht habe — auch nicht eine einzige berechtigte Ausstellung zu finden imstande war. Wüßte ich nicht selbst, daß meine Arbeit Menschenwerk und daher nicht ohne Mängel ist, ich wäre beinahe stolz geworden.

Alinea 35. Nach dem Gesagten bedarf es wohl keiner weiteren Untersuchung, was von der feinen Behauptung, daß »Lederer« in »gründlich mißverstandenen literarischen Quellen seine Wegweiser sieht« zu halten ist.

Wer nichts versteht — das könnte dahingestellt bleiben, wenn — wenn nicht der Herr Referent in den sub alinea 1, 33, 34 usw. besprochenen Stellen, des weiteren aber noch auf Seite 408, Absatz 2 der Kritik eingestehen müßte —, daß **er** es ist. Noch dazu an letztgenannter Stelle Elmham gegenüber! Jenem Elmham, der ausdrücklich sagt, daß sein Werk »Leuten beschränkteren Geistes verschlossen bleibt« (S. 73 des ersten Bandes) ... Herr Dr. Ludwig sagt, er »verstehe nicht recht«. Gut. Aber wie kommt er dann dazu, mich für den Ignoranten auszugeben? ...

So sehr es mir widerstrebt, mich noch länger mit der »Kritik« des Herrn Dr. L. zu beschäftigen, so muß ich doch noch — einer speziellen Aufforderung gehorchend — einen Blick darauf werfen, was der Herr Referent an demjenigen, was er für das »beste Kapitel« meines Werkes hält, auszusetzen hat! Selbstverständlich auch hier wieder nur einige Stichproben!

Alinea 36. Der Herr Referent bemerkt z. B. auf S. 412 verächtlich: »Beilage 9 erstreckt sich nur auf die Verwendung des cantus firmus, aber auch dabei (!!) übersieht Lederer manches ...«

Ein Blick auf Beilage 9 (Übersicht über die kompositionstechnische Struktur der drei Messen) überzeugt den Leser von dem direkten Gegenteil. Beilage 9 ist viermal so groß als das Buch (Lex.-Oktav) und mit vielleicht 40—50 verschiedenen Schrift- und Zeichenarten ein Meisterwerk des Tabellensatzes, das sowohl der Röderschen Offizin, als der hervorragenden Opferwilligkeit meiner hochgeschätzten Herren Verleger alle Ehre macht. (Von den eigenen Mühen schweige ich.) Ich wüßte nicht, daß ein ähnlicher Versuch

über alte Musik bisher in solcher Größe unternommen worden wäre. Die Tabelle gibt keineswegs nur Bescheid über eine Stimme, sondern über **zehn** verschiedene Stimmen nebeneinander. Von einem cantus firmus kann überhaupt nicht die Rede sein, da zwei ganz verschiedene Melodien in ihrer Verarbeitung bis ins letzte Detail verfolgt werden. Die Tabelle gibt aber auch Bescheid über den ganzen Messetext und seine Verteilung auf die Komposition; ferner über die mensurale Länge jedes einzelnen Satzes. Sie gibt genau an, wie jede einzelne Stimme sich zum Liede Dunstable's verhält. Sie gibt an, wann, wo, wie lange, auf welchen Text pausiert wird (sowohl bezüglich der Messe als bezüglich der verwendeten Liedteile). Sie gibt an, wann, wo, und von welchen Stimmen ein Duo, wann und von welchen Stimmen ein Kanon ausgeführt wird; in welchem Abstand der Kanon durchgeführt wird (das alles ohne jede Rücksicht auf die cantus firmi in allen Stimmen!); welches Stück des Messetextes komponiert ist und welches nicht; welche Taktvorzeichnung die einzelnen Sätze haben; in welchen Sätzen ein Wechsel der Vorzeichnung eintritt; ob die eine oder die andere Lesart des Dunstable'schen Liedes verwendet wird; ob tonale Änderungen an der Liedmelodie vorgenommen werden oder nicht; wie sich die einzelnen Stücke des Liedes in den Messetext hineinfügen; aus welchen Handschriften die einzelnen Kompositionen stammen; welche modernen Katalognummern sie tragen usw. usw. Was wäre denn überhaupt noch möglich gewesen in die Tabelle aufzunehmen? . . .

Alinea 37. Noch eine Stichprobe! Ich hätte »übersehen«, daß »in der vierstimmigen Messe im Kyrie der Tenor auch im zweiten Kyrie den cantus firmus bringt, nicht frei ist« . . .

Das ist absolut unrichtig.

Tatsache ist, daß ich es doch ebenso gut wie Herr Dr. Ludwig hätte aus dem Revisionsbericht der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« abschreiben können. Ich habe aber genauer zugesehen und mich überzeugt, daß die Freiheiten bezüglich der übernommenen Melodie (cantus firmus) im zweiten Kyrie unvergleichlich größere sind als sonst, indem stellenweise sogar beträchtliche melodische Exkursionen platzgreifen, ehe wieder der Verlauf der Melodie des Liedes aufgenommen wird. Ich sage deshalb in diesem Falle: »Der Tenor bringt die Motive des Liedes in freier Verwendung«.

Damit ist zugleich die Anlehnung an das Lied und auch die Art der Verwendung auf das treffendste charakterisiert. Die hierauf bezügliche Ausstellung ist hinfällig.

Alinea 38. Noch eine Stichprobe: Ich hätte »übersehen, daß im Gloria T. 8—18 aus dem Tenor und Supremum im Duo des Soprans und Kontratenors gleichzeitig klingen«.

Ein Blick in mein Werk, Seite 242 (»Das Supremum dieses Gloria beginnt mit der Sopranmelodie des Dunstable'schen Liedes und führt diese mit geringen Änderungen bis zu dem d in Takt 18 (Beilage 1) notengetreu fort . . .«) und Seite 243 (»Auch [!] der Kontratenor dieses Gloria lehnt sich direkt an das Dunstable'sche Lied an und singt, nachdem er zuvor in freier Weise« (7 Takte lang) »die Themen Dunstable's verarbeitet hat, vollkommen notengetreu und nicht einmal rhythmisch verändert [!] ein großes Stück der Tenormelodie (Takt 8—19)«) beweist, daß der Vorwurf von a bis z aus der Luft gegriffen ist.

Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß auch dort alles bis aufs i-Tüpfelchen

genau eingetragen steht. Im Supremum: **S. 1—18**, im Kontratenor: **T. 8—19**!! Es fehlt auch nicht ein Punkt! Wo hätte es denn der Herr Referent auch sonst abschreiben können, wenn nicht aus meinem eigenen Buche?

An dem ganzen Vorwurf ist auch nicht ein Wort wahr. Man hat es abermals mit einer vollkommen frei erfundenen Anschuldigung zu tun.

Alinea 39. Und noch eine Stichprobe zum Abschluß!

Der Herr Referent schreibt: »daß im Duo des *qui tollis* der Sopran Takt 27—35 der Vorlage bringt, ist zwar S. 243 aber nicht in der Tabelle angemerkt.«

Welch eine großartige, weltbewegende Entdeckung! Leider muß ich aber Folgendes bemerken:

a) Es ist nicht wahr, daß im Duo des »*qui tollis*« der Sopran T. 27—35 der Vorlage bringt;

b) es ist nicht wahr, daß dies auf S. 243 »angemerkt« sei.

Wahr ist, daß

a) nicht der Sopran, sondern der — contra bassus (!) ein Stück, allerdings auch nicht der »Vorlage« (denn es sind zwei »Vorlagen«), sondern von Dunstable's Tenormelodie bringt;

b) daß auf Seite 243 nicht vom Sopran, sondern vom contra bassus die Rede ist;

c) **es ist absolut nicht wahr,** daß das auf Seite 143 Angemerkte in der Tabelle nicht stehe und diese eine Lücke in dieser Hinsicht aufweise. Klar und deutlich steht dort: »T. 27—34«; selbstverständlich nicht in der Rubrik des Soprans, sondern in derjenigen des contra bassus.

Da hätten wir einmal den Herrn Referenten auf frischer Tat: Er wirft mir als übersehen dasjenige vor, was er aus meinem eigenen Buche, wo es klar und deutlich steht, abgeschrieben hat, und wagt es noch zum Überfluß, mir die Fehler in die Schuhe zu schieben, die er selbst macht!!

d) Ferner: Es handelt sich nicht (wie der Herr Referent behauptet) um das Duo des *qui tollis*, sondern um jenes Stück, an dessen Ausführung sich bereits alle vier Stimmen beteiligen! Ein Blick in die Ausgabe der Messen in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« (nicht bloß in dem Revisionsbericht!) hätte den Herrn Referenten davon überzeugen müssen.

Der Herr Referent hat also die »Denkmäler« (mit Ausnahme des Revisionsberichtes) gar nicht zu Rate gezogen, sondern seine Anschuldigungen frei aus dem Kopfe erfunden, beziehungsweise eben — aus meinem Buche abgeschrieben.

e) Und weiters: Es handelt sich gar nicht um Takt 27—35 der Liedmelodie! Das betreffende Stück reicht nur bis in die Mitte von Takt 34. Sowohl auf Seite 243 als in der Tabelle meines Buches steht daher klar und deutlich 27—34.

Selbst aus meinem Werke hat der Herr Referent also so ungenau abgeschrieben, daß ihm ein neuerlicher Fehler in die Feder lief. . .

In Summa: Fünf unrichtige Beschuldigungen in einem einzigen Satz — das ist wahrhaftig ein Rekord, der (wie sage ich's

nur rasch? ... ja, mit den eigenen Worten des Herrn) eine sehr, sehr, sehr genaue Praxis »**mittelalterlicher**« Verhältnisse verrät...

Brechen wir ab, obwohl die Anschuldigungen, die man gegen mich geschleudert hat, noch lange nicht alle sind.

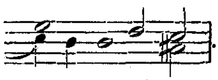
Ich fürchte so wie so schon, mir etwas vergeben zu haben, wenn auch nur der Glaube aufkommen könnte, ich hätte Herrn Dr. Ludwig vielleicht doch einigermaßen ernst genommen, und nicht um des Publikums, sondern um meinetwillen es für nötig gehalten, zu erwidern.

In Zukunft allerdings muß ich die Öffentlichkeit bitten, ein Reagieren auf Angriffe des Herrn Dr. Ludwig nie wieder von mir erwarten zu wollen. Auch Schweigen ist ein Urteil. Und oft ein treffendes.

Kleine Mitteilungen.

Claudio Merulo's Ausgabe der Madrigale des Verdelot. Ich bitte eine Anzahl von Druckfehlern in dieser Studie freundlich zu verbessern:

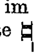
S. 224. Letzte Notenzeile, vorletzter Takt steht das 2. ♭ an falscher Stelle.

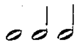
S. 228. Beispiel »Grat 'e benigna donna« heißt im oberen System der zweite Takt: .

S. 231. Letzte Notenzeile Baryton- statt Baßschlüssel.

S. 233. Zweite Notenzeile, zweiter Takt im Tenor punktierte Note *a*.

» » Dritte Notenzeile, dritter Takt im Alt *a* statt *g*.

» » Vorletzte Notenzeile, Schlußnote  im Alt *d'* statt *f'*.

S. 234. Fünfte Notenzeile, erster Takt im Sopran  statt .

S. 238. Zweite Notenzeile, vorletzte Note des Alto  statt ; darüber soll das Kreuzchen × stehen.

S. 238. Sechste Notenzeile, letzte Note im Baß *A* statt *G*.

S. 239. Zweite Textzeile lies: »Stimmführung«.

S. 242. Zehnte Textzeile Zeichen statt Zeilen.

» » Zweiundzwanzigste Notenzeile *g* ♯ *b* statt *g* ♯ *h*.

S. 246. Achte Notenzeile, zweite halbe Note im zweiten Takt *a* statt *g*.

» » Letzte Notenzeile, Schlußnote im Tenor des ersten Beispiels *h*.

S. 247. Zweite Notenzeile Brevispause im Baß des zweiten Beispiels.

S. 249. Siebenter Takt, erste Note im Basso *G* statt *B*.

S. 251. Dritter Takt Text im Alto und Tenor *dolcezza 'l*.

» » Siebenter Takt Text im Tenor und Basso *o—gni*.

München. **Alfred Einstein.**

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.

Iter Hispanicum.

Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne

conservés

dans les bibliothèques d'Espagne

par

Pierre Aubry.

(Paris.)

II. Deux chansonniers français

à la Bibliothèque de l'Escorial.

La bibliothèque de l'Escorial possède deux manuscrits chansonniers français, appartenant, l'un à une époque assez avancée du quinzième siècle, l'autre au commencement du seizième, dont les historiens de la musique, non plus que ceux de la littérature, ne semblent pas s'être jamais préoccupés. Tout au plus en trouve-t-on une brève mention dans un article déjà ancien d'Hermann Knust, mais le côté musical, qui, dans les manuscrits de cette nature, prime, selon nous, l'intérêt du texte poétique, a été complètement négligé par le savant allemand: c'est cette lacune que nous voudrions combler ici[1]).

Le plus ancien de ces chansonniers est coté V. III, 24. Il se compose de 62 folios de parchemin et mesure 0,16 c. × 0,25 c. Ainsi qu'i arrive fréquemment dans les chansonniers français de cette époque, il s'y trouve des pièces italiennes, allemandes, ou même anglaises, mélangées aux poésies françaises. Nous donnons l'*incipit* des morceaux de ce recueil[2]).

Se mon cuer a hault entrepris[3]).	fol. 1 r.
Je vous salue, ma maistresse.	fol. 1 v.
Je ne fai tous jours que penser[4]).	fol. 2 v.
Par tous les alans de par la. (*à une voix seule.*)	fol. 3 v.

---

1) Knust (Hermann). — *Ein Beitrag zur Kenntnis der Escorial Bibliothek*, daus le *Jahrbuch für romanische und englische Litteratur.* Neunter Band. Leipzig, 1868.

2) Ce manuscrit n'a pas été connu de Riaño.

3) Les compositions de ce chansonnier sont ordinairement écrites à 3 voix: nons indiquons seulement celles qui font dérogation à la règle.

4) Binchois. Autres textes: Rome, Bibl. Vat., urb. lat. 1411. Munich, Mus. ms. 3192. Publ. p. Hugo Riemann, *Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons von Gilles Binchois,* p. 10. Wiesbaden, 1892.

Chelui qui vous remerchira. (*à une voix seule.*)	fol. 4 r.
Poisque m'amour m'a prins en desplaysir[1].	fol. 4 v.
Il m'est si grief vostre depart[2].	fol. 5 v.
Vostre tres doulx regart plaisant[3]	fol. 6 v.
Tous desplaisir[s] me sont prochains.	fol. 7 v.
Se la belle n'a le voloir[4].	fol. 8 v.
Depuis le congié que j'é pris.	fol. 9 v.
Vostre alee me desplaist tant[5].	fol. 10 v.
Je ne porroye plus durer.	fol. 11 v.
Prendre vous veul, doulche dame.	fol. 12 v.
La tresoriere de bonté.	fol. 13 v.
Se j'eüsse un seul peu d'esperance[6].	fol. 14 v.
Liesse m'a mandé salut[7].	fol. 15 v.
Plains de pluors et [de] gemissemens[8].	fol. 16 v.
Puisque fortune m'est si dure[9].	fol. 17 v.
Bon jour, bon mois, bonne sepmaine.	fol. 18 v.
Or ne sçay je que devenir.	fol. 19 v.
Mon seul et souverain desir[10].	fol. 20 v.
Las! comment porroye avoir joie.	fol. 21 v.
Lune, tres belle lune, clere lune.	fol. 22 v.
Or pleust a Dieu qu'a son plaisir[11].	fol. 23 v.
Porray je avoir vostre merchi[12].	fol. 24 v.
Adieu, mes tres belles amours. (*à 2 voix, sans partie de contra.*)	fol. 26 r.
Adieu, ma tres belle maistresse.	fol. 26 v.
Adieu, adieu, mon joieulx souvenir[13].	fol. 27 v.
Je n'atans plus de resconfort.	fol. 28 v.
Adieu, jusques je vous revoye[14].	fol. 29 v.
(*Chanson allemande.*)	fol. 30 v.
Adieu, mon amoureuse joie[15].	fol. 31 v.
Belle, esse dont vostre plaisir.	fol. 32 v.
Bien viegnant ma tres redoubtee.	fol. 33 v.
C'est assez pour morir de deuil.	fol. 34 v.

---

1) Dunstaple, d'après l'édition des *Trienter Codices* n. 248, par G. Adler et O. Koller, dans les *Denkmäler der Tonkunst in Österreich.* Wien, 1900, in-4.

2) Jacobus Vide. Oxford, Ms. Canonici misc. 213. Cité dans Stainer, *Dufay and his Contemporaries.* Appendice I. London, 1898.

3) Binchois. Vatic. Munich. Pub. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 7.

4) Binchois. *Trient. cod.* no. 115.

5) Binchois. Munich. Publ. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 10.

6) Binchois. Attribution du ms. de l'Escorial.

7) Binchois. Oxford.

8) Binchois. Oxford.

9) Pyllois. *Trient. cod.* n. 1009.

10) Binchois. Oxford.

11) Guillaume Dufay. Oxford.

12) G. du [illegible] y. Attribution du ms. de l'Escorial.

13) Binchois. Oxford. Vatic.

14) Binchois. Munich. Publ. p. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 8.

15) Binchois. Oxford.

Qui donque je poille castaingues.	fol. 35 v.
Deuil angoisseus, rage demeseuree[1] (*à cinq voix. Voir la note*).	fol. 36 v.—37 r.
Cœur doloreux, qui rit obscurement[1] (*à cinq voix. Voir la note*).	fol. 37 v.—38 r.
De ceste joieuse advenue[2])	fol: 38 v.
De plus en plus se renouvelle. (*à une voix seule.*)[3])	fol. 39 v.
Je n'ay quelque cause de joye. (*à une voix seule.*)[4])	fol. 40 r.
Jamais ne quiers avoir liesse.	fol. 41 r.
Helas! je n'ose descouvrir. (*à 2 voix, sans partie de contra.*)	fol. 42 r.
Helas! ma dame, qu'ay je fait?	fol. 43 r.
Fontaine, a vous dire le voir.	fol. 44 r.
Esclave puist yl devenir[5]).	fol. 45 r.
En bonne foy vous estes belle. (*à 2 voix sans partie de contra.*)	fol. 46 r.
J'ay mains espoir d'avoir joye.	fol. 47 v.
Je cuidoye estre conforté d'amors.	fol. 48 v.
J'aime bien celuy qui s'en va[6]).	fol. 49 v.
La merchi, ma dame, et amours[7]).	fol. 50 v.
Loez soit Dieux des biens de ly.	fol. 51 v.
Margarite, fleur de valeur[8]).	fol. 52 v.
Mon cœur avœq vous s'en va.	fol. 53 v.
(*Chanson allemande.*)	fol. 54 v.
Soyez loyal a vous povoir[9]).	fol. 55 v.
Las! comment feraye?[10])	fol. 56 v.
L'onneur de vous, dame sans per.	fol. 57 v.
Bien viegnés, mon prinche gracieux.	fol. 58 v.
Estrinez moi, je vous estrineray[10]).	fol. 59 v.
Va t'en, mon desir gracieux.	fol. 60 v.
Jugiés ce que doy joye avoir.	fol. 61 v.

Nous avons dit plus haut que ce chansonnier appartient à une époque assez avancée du quinzième siècle: il y a en effet une légère contra-

1) Ces deux pièces à cinq voix sont ainsi disposées:

Tenor.
Contra-tenor concordans sequenti.
Contra-tenor concordans.
Dueil angoisseus — ou — *Coeur dolereus.*
Solus contra-tenor.

Voir la publication de cette pièce dans les *Sechs Trienter Codices* I, 242. La pièce *Dueil angoisseus* est une composition de Binchois. A 3 voix dans les mss. du Vatican et de Munich. Cf. H. Riemann, *ouv. cit.* p. 12.

2) Anonyme dans les *Trienter Cod.* no. 1467.

3) Cette mélodie monodique fait partie d'une composition à 3 voix de Binchois. Cf. Stainer, *Dufay*, p. 80.

4) Voir le *Jardin de plaisance*, éd. Martin Boullon, fol. LXj.

5) Binchois. Vatic. — Voir le *Jardin de plaisance*, fol. 63 v. et *Trient. Cod.* no. 80, fol. 388.

6) Petrus Fontaine. Oxford. Bologna, Liceo Music. 37.

7) Anonyme dans les *Trienter Cod.* no. 1024.

8) Binchois. Vatic.

9) Anonyme dans Oxford.
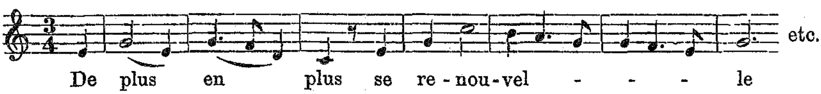
10) G. du -←■- y. Attribution du ms. de l'Escorial. Oxford.

diction entre les caractères extrinsèques et le contenu du manuscrit. On y trouve un bon nombre de compositions de Binchois, quelques-unes de Guillaume Dufay. Il se peut, à coup sûr, que le copiste n'ait point attendu la mort de ces musiciens pour faire entrer leurs œuvres dans son recueil. Mais souvenons-nous que Binchois est mort en 1460 et Dufay en 1474. Notre manuscrit ne peut être antérieur à l'année 1450 et cependant, l'écriture du texte aussi bien que la notation musicale ont un aspect sensiblement plus archaïque. Aucune trace de notation blanche, *notae vacuae*. La notation rouge alterne avec la notation noire et son emploi y est très étendu, très souple et très varié, servant aussi bien à opposer la prolation mineure à la prolation majeure qu'à marquer la diminution des valeurs. Nous noterons seulement le curieux emploi de la notation rouge dans la graphie du point d'augmentation[1]). Ce manuscrit est d'origine française et conforme à la technique des musiciens français au milieu du quinzième siècle. Bref il donne l'impression, tel qu'il se présente à nous, d'avoir été écrit vers 1460 par un scribe très âgé qui n'aurait point dépouillé ses habitudes de jeunesse. En tout cas, nous croyons qu'en ce qui concerne les compositions de Binchois et de Dufay, le chansonnier de l'Escorial est extrêmement précieux, car il représente pour l'établissement critique du texte de ces deux musiciens un témoignage de la première heure et le travail d'un copiste contemporain sans doute des maîtres dont il contribue à perpétuer l'inspiration.

I.

CHANSONS A VOIX SEULE.

On a pu voir à la table que nous avons dressée de ce premier chansonnier français de l'Escorial qu'il contient quatre chansons à voix seule. Le genre est peu cultivé dans la pratique savante de la musique du quinzième siècle. L'une même de ces pièces, dont voici le début



se retrouve, note pour note, dans une composition à trois parties de Binchois, qui nous a été conservée par le manuscrit Canonici, d'Oxford. Mais il n'est pas douteux que lors de la rédaction du chansonnier de l'Escorial ces pièces aient été considérées comme de simples monodies,

1) Le bel exposé que M. Johannes Wolf a fait de toutes les questions relatives à la notation de l'*ars nova*, dans sa belle *Geschichte der Mensural-Notation* von 1250—1460 (Leipzig, 1904) nous dispense de nous y attarder plus longtemps ici.
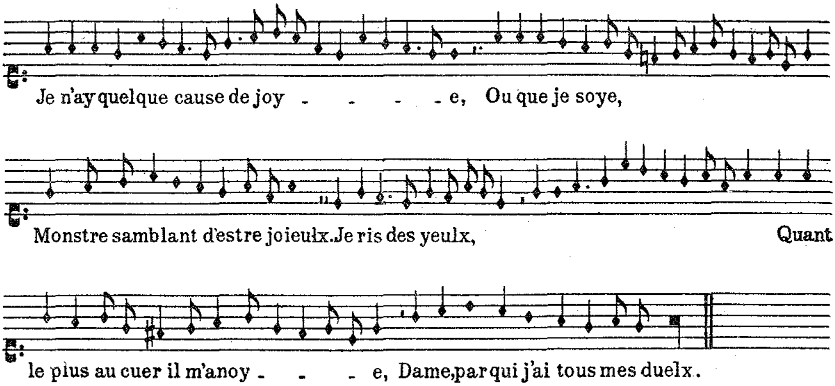
2) Cf. *Dufay and his Contemporaries*, p. 80.

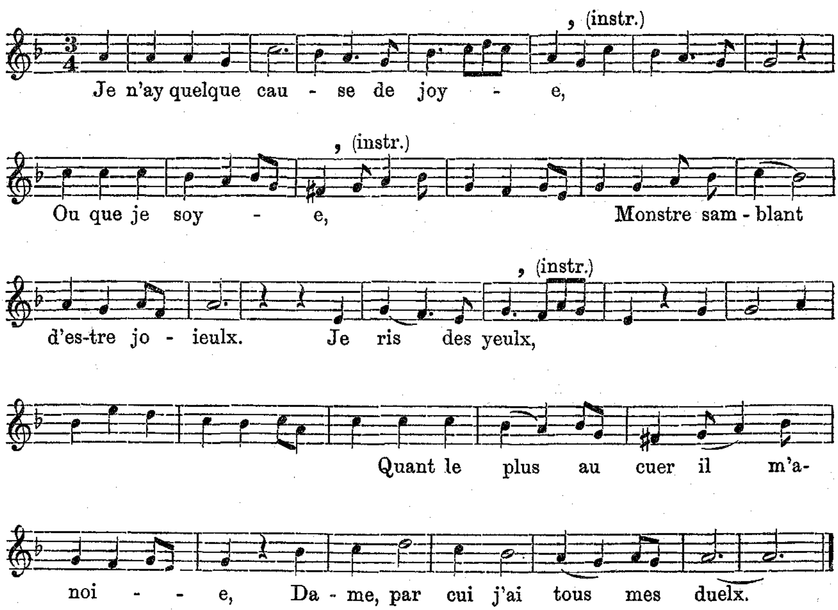
la disposition du manuscrit ne se prêtant point à recevoir en cet endroit des parties que l'on pourrait présumer absentes, si ces chansons avaient dû faire partie d'un ensemble polyphonique.

Voici à titre documentaire deux de ces pièces dont l'élégante souplesse a conservé son charme à quatre siècles de leur éclosion.

Je n'ay quelque cause de joye . . .

Escorial, V. III. 24, fol. 40 v.
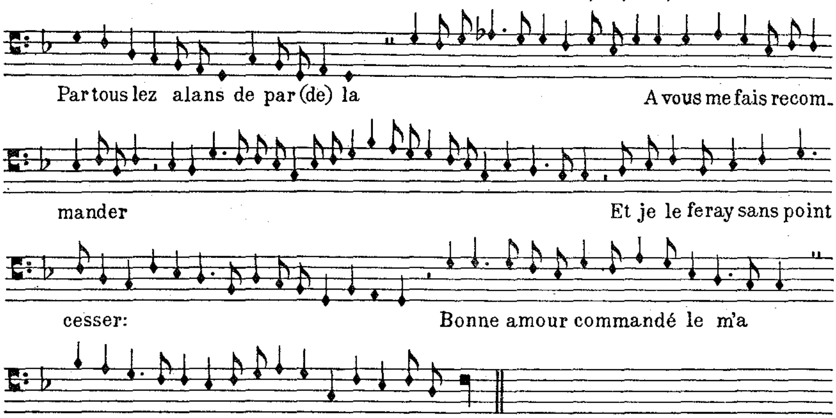




Je n'ay quelque cause de joye,
Ou que je soye.
Monstre samblant d'estre joieulx.
Je ris des yeulx,
Quant le plus au cuer il m'anoye,
Dame, par qui j'ai tous mes duelx.

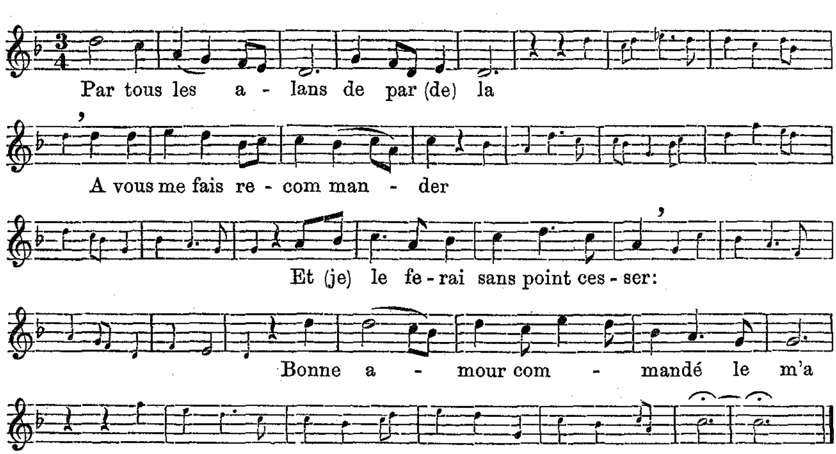
Et tout le bien qu'avoir soloye,
Si se desvoye
Se vo cor n'est du mien piteux
. . . .
. . . .
. . . .

Dieux scet se demander voudroye
Ou oseroye.
Jamais de vous se bien ou mieulx
Car si eureus
Ne fu onques ne j'en porroye:
Que d'estre de vous amoureus.

Par tous lez alans de par la . . .

Escorial, V, III, 24. fol. 3 r.





Par tous lez alans de par (de) la
A vous me fais recommander
Et (je) le feray sans point cesser:
Bonne amour commandé le m'a.

Je ne scay se bien vous sera,
Quant de moy vous arrez parlez.
Par tous lez alans de par la
A vous me fais recommander.

Je vous verray quant Dieu plerra
Et vous diray tout mon penser;
Ce que ne vous ose mander,
Mon cuer le vous souhaidera.

Par tous lez alans de par la
A vous me fais recommander
Et (je) le feray sans point cesser:
Bonne amour commandé le m'a.

Dans ces deux pièces, et particulièrement dans *Par tous les alans de par la*, on a pu remarquer des vocalises qui ne semblent point tenir à la partie du texte qu'accompagnent les paroles: à notre sens, ce sont des interludes, des réponses mélodiques, que devaient exécuter un ou plusieurs instruments. M. Hugo Riemann a publié récemment d'autres exemples confirmant cette manière de voir, qui doit être la vraie.

II.

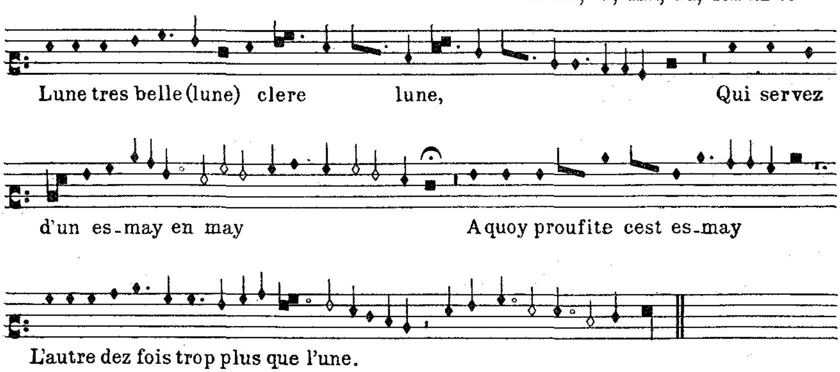
CHANSONS A TROIS PARTIES.

1°.
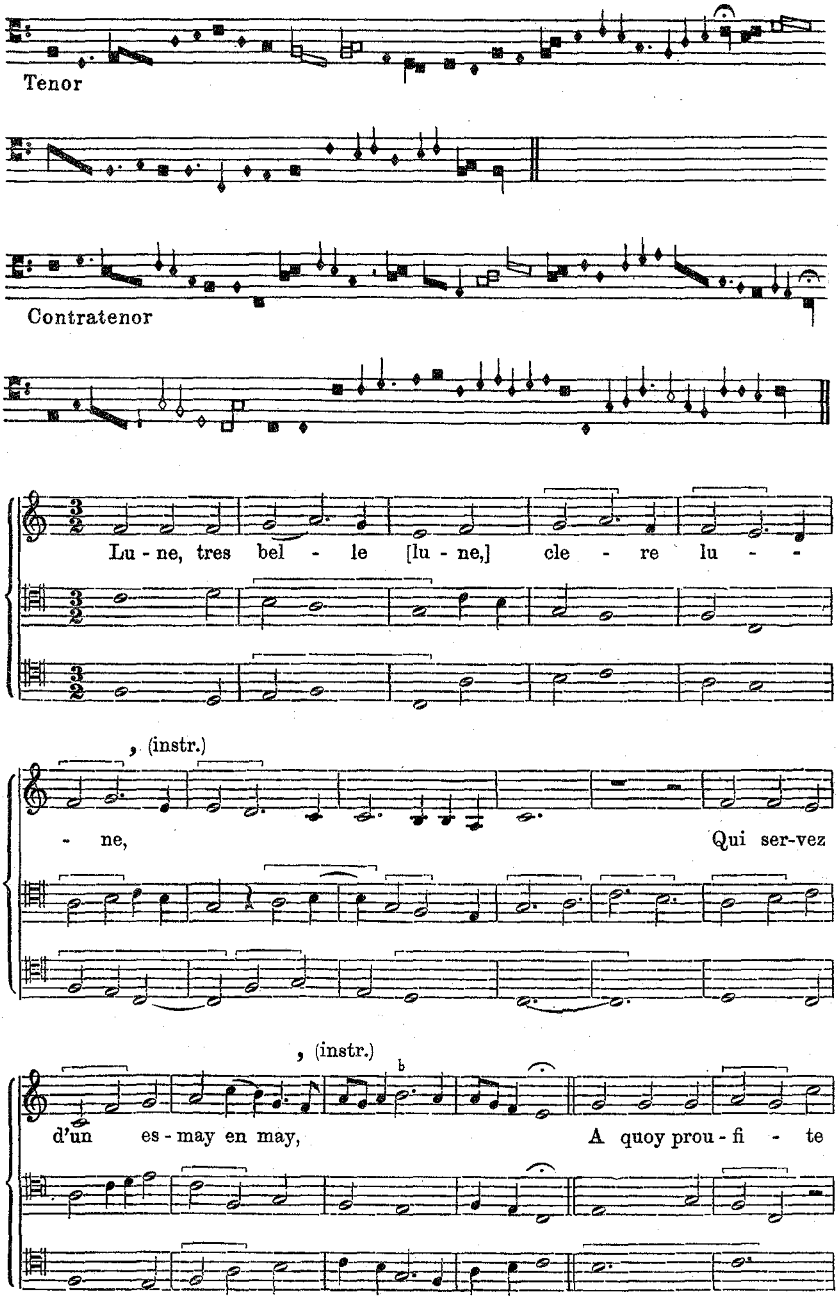
Lune, tres belle lune, clere lune . . .
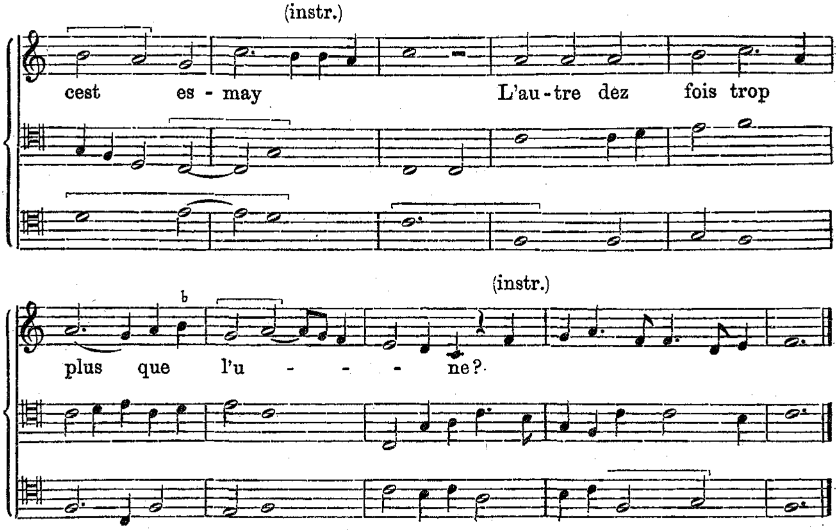
Nous n'avons pu identifier cette composition dans aucun autre des manuscrits chansonniers de la même époque, et nous croyons qu'elle est à l'état unique dans le *codex* de l'Escorial: c'est ce qui nous engage à en donner le texte ici.

Escorial, V, III, 24, fol. 22 v.



1) Les notes blanches de ce texte et du suivant sont en rouge, *rubrae*, dans le manuscrit original.


Tenor
Contratenor
Lu - ne, tres bel - le [lu - ne,] cle - re lu - -
- ne,
, (instr.)
Qui ser-vez
d'un es - may en may,
, (instr.)
A quoy prou - fi - te



Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may,
A quoy proufite cest esmay
L'autre dez fois trop plus que l'une?

Vous ne vestés que robbe brune
N'avez vous vert [ne] brun ne gay
Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may.

Garde qu'on ne crye «commune»
Sur vous, comme on fist que bien scay,
Sur celle d'avril qui pour vray
S'enfuy muchier dessous la dune.

Lune, tres belle (lune), clere lune,
Qui servez d'un esmay en may,
A quoi proufite cest esmay
L'autre dez fois trop plus que l'une?

2°.

J'ayme bien celui qui s'en va . . .

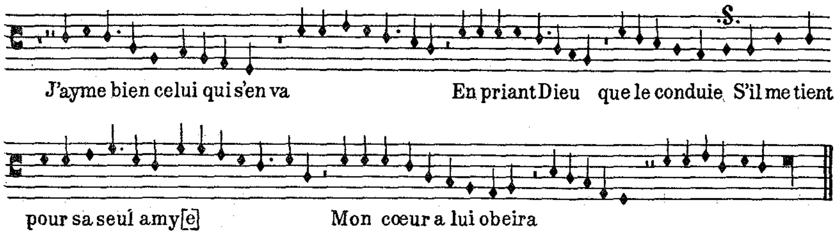
Cette pièce se retrouve, outre le manuscrit de l'Escorial, en deux autres chansonniers: dans le ms. d'Oxford, Bodleian, Canonici, Misc. 213, fol. 17, où elle n'a que deux parties, et dans le ms. 37 du Liceo Musicale de Bologne à trois parties.

La grande curiosité du texte de l'Escorial est une mention à la partie de *contra*, qui semble indiquer que l'exécution de cette partie était confiée à une trompette, par les mots: *Contra Tenor Trompette.* Et de fait la voix humaine n'aurait pu parcourir tout l'ambitus de cette partie notée sur une portée de huit lignes. On peut rapprocher quelques indications similaires des *Trienter Codices*, telles que *contratenor de fistolis* (cod. 87, fol. 15b), *tenor* ou *contratenor ad modum tubae* (cod. 90, fol. 131b). Voici comment nous imaginons l'exécution de cette pièce: la partie de ténor est confiée à un instrument grave de la famille des violes ou peut-être à une gigue, la *bass Geige da braccio*, décrite en 1545 par Martin

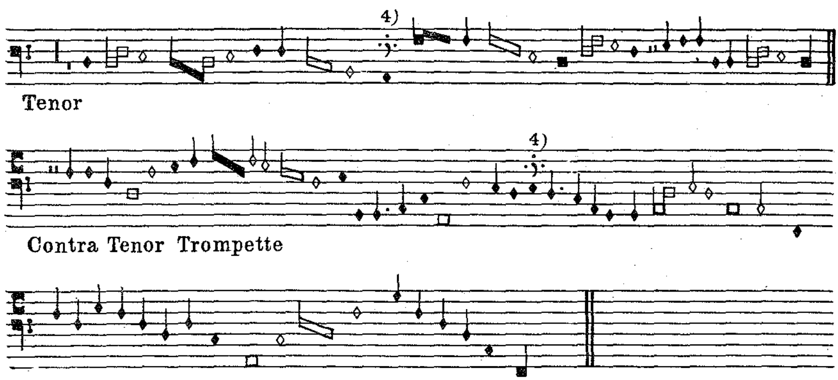
Agricola[1]), le contratenor, suivant les indications du manuscrit, se joue à la trompette[2]), enfin un dessus de viole quelconque suit le chant et exécute les interludes. Bref la participation instrumentale à l'interprétation de cette pièce est, selon nous, indiscutable.

Enfin l'auteur de cette composition est connu: c'est Pierre Fontaine, *pape familiaris et sue capelle cantor*, dont le bagage artistique n'est point considérable, mais qui, à le juger par les seules chansons qui nous soient parvenues, semble avoir été à ses heures heureusement inspiré[3]).

Escorial V. III. 24. fol. 49 v.



Jusques a ce qu'il revendra. Jamais ne feray chiere lye. J'aime, etc.
Mon cœur aultre ne choisira. Fors que lui seul jour de ma vie quelque chose que nulz en die. tous jours de lui me souvendra.

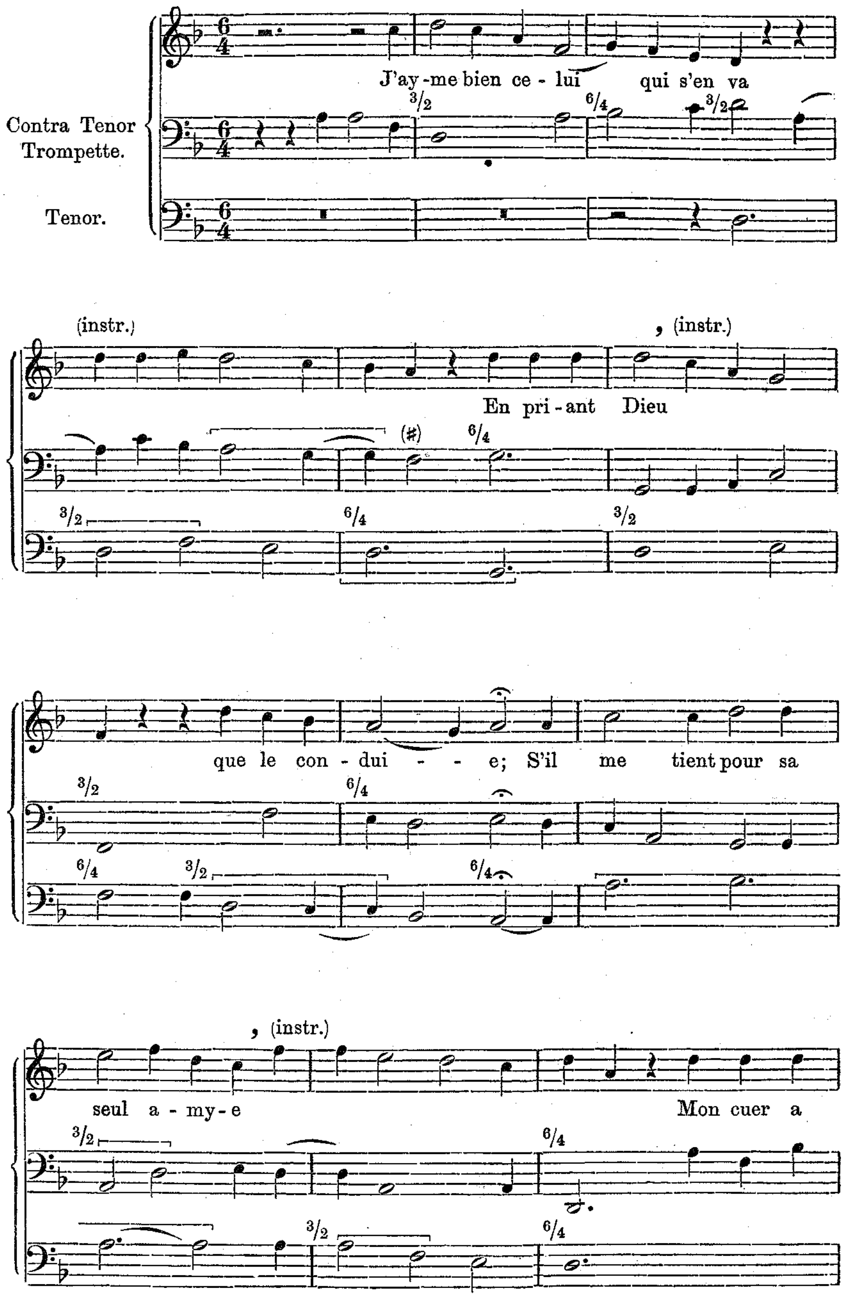


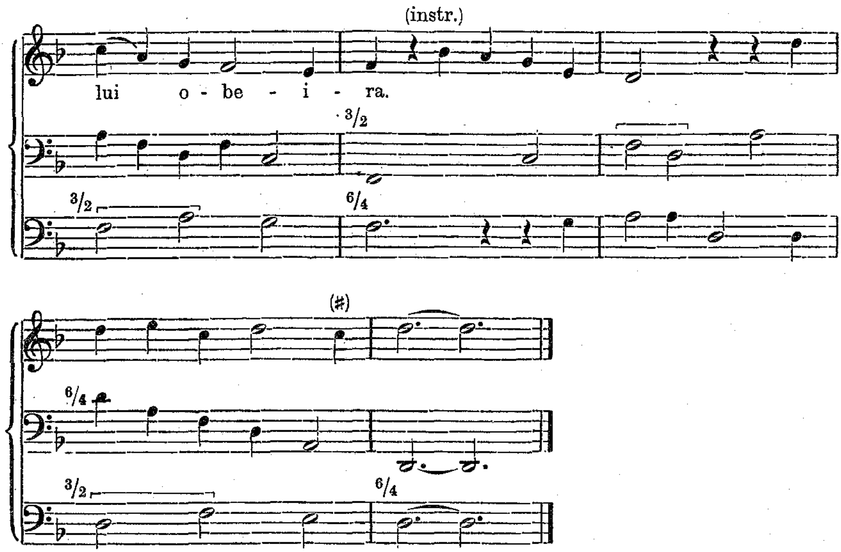
1) Agricola (Martin) —. *Musica instrumentalis Germanica.* Wittemberg. 1545, in-8.

2) Il faudrait préciser la nature exacte de l'instrument que nous désignons seulement de son nom générique. On peut cependant supposer qu'il s'agit de la *tuba minor*, dont Michel Praetorius nous donne la description (*Syntagma mus.*, t. II, pars I, cap. V).

3) Ce musicien est cité à plusieurs reprises dans le beau travail de Haberl, *Wilhelm du Fay. Monographische Studie über dessen Leben und Werke*, dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, I (1885), p. 397 et ss. Une pièce citée ci-dessus (p. 519) lui est adressée: *Fontaine, a vous dire le voir.*

4) Ms.: ■


Contra Tenor Trompette.
Tenor.
J'ay-me bien ce-lui qui s'en va
(instr.)
, (instr.)
En pri-ant Dieu
que le con-dui - - e; S'il me tient pour sa
, (instr.)
seul a-my-e
Mon cuer a



J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie;
S'il me tient pour sa seul amy[e]
Mon cœur a lui obeira.

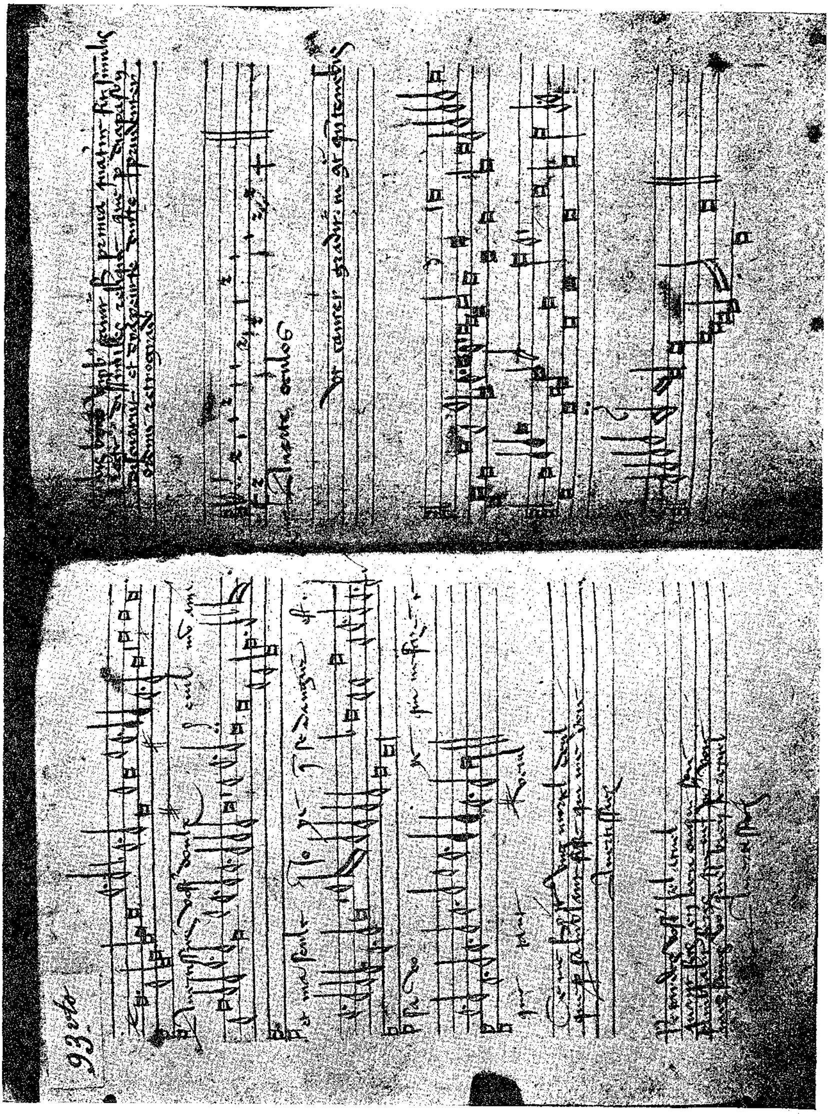
Jusques a ce qu'il revendra,
Jamais ne feray chiere lye.
J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie.

Mon cœur aultre ne choisira,
Fors que lui, seul jour de ma vie;
Quelque chose que nulz en die
Tous jours de lui me souvendra.

J'ayme bien celui qui s'en va
En priant Dieu que le conduie;
S'il me tient pour sa seul amy[e]
Mon cœur a lui obeira.

Le second manuscrit est classé sous la cote IV, a. 24 [1]). Il a dû être écrit dans les premières années du seizième siècle: aussi la notation diffère de celle du précédent manuscrit, c'est déjà la notation blanche des maîtres musiciens de la Renaissance, mais le contenu de ce recueil appartient en grande partie aux compositeurs du quinzième siècle. Nous sommes en présence d'un manuscrit sur papier, écrit sans préoccupations calligraphiques et mesurant 0,21 c. $\times$ 0,14 c. Le texte littéraire est très négligé. La graphie varie d'une partie à l'autre, comme elle varie également du texte à la table, qui est en tête du volume et qui donne l'*incipit* de chaque pièce. Cette table est incomplète. A côté de l'ancienne foliotation, les 137 feuillets du manuscrit ont été récemment numérotés au crayon de la main du R. P. Rosansky, qui fut bibliothécaire au palais de l'Escorial. Comme pour le précédent manuscrit, nous don-

1) Voir notice dans Riaño, *ouvr. cité*, p. 68, III.



Bibliothèque de l'Escorial
IV, a, 24
folios 93 v. et 94 r.

nons la liste des *incipit*, que nous avons dressée, corrigeant et complétant l'ancienne table du recueil.

	Hé! Robinet, tu m'as la mort donne (Ténor: *O rosa bella.*)[1]	fol. 3 v.
	Elle se marie.	fol. 4 r.
	Je soloie faire danser les dames et damoiselles.	fol. 4 v.
+	{ Durer ne puis se je ne vous voy, bele. { *Ténor*: Adieu, adieu, mon joieux souvenir.	fol. 5 v.
	Ay je tort se je souspire.	fol. 7 v.
+	Bien vegnant, ma très redoutee.	fol. 8 v.
	(*Chansons italiennes.*)	
	C'est a grant tort.	fol. 13 v.
+	Adieu, ma tres belle mestresse.	fol. 14 v.
	Donnés au leal prisonnier.	fol. 15 r.
+	Deul angoisseus[2].	fol. 15 v.
+	Cuer doloreux[3].	fol. 16 v.
	(*Chanson italienne.*)	
+	Esclave puist il devenir.	fol. 19 v.
	Franc cuer gentil[4].	fol. 20 v.
	Helas! j'ayme mieulx mes jours.	fol. 21 v.
	(*Chansons italiennes.*)	
	Je n'ai que duel et desplaisance.	fol. 24 v.
+	Je ne fay tous jors que penser.	fol. 25 v.
	Mille bonjors je vous presente.	fol. 26 v.
	Mon seul plaisir, ma doulce joye.	fol. 27 v.
	Seule, esgaree de tout joyeulx plaisir.	fol. 28 v.
	J'acompliray du bon cuer ma promesse.	fol. 29 v.
	Je soloye estre amoureux.	fol. 30 v.
	Pour une suis desconforté.	fol. 31 v.
	Car parole riens je n'enteng.	fol. 32 v.
	Quant tamps ay en desiree.	fol. 33 v.
	(*Chanson italienne.*)	
	Las! je ne puis oïr nouvelle[5].	fol. 37 v.
	Puis que je vis le regard gracieus.	fol. 38 v.

1) Nous ne songeons point pour ce manuscrit, non plus que pour le précédent, à identifier toutes les pièces qui y sont contenues: nous avons seulement noté les références et les indications que nous avions immédiatement sous la main sans en faire, nous le répétons, l'objet d'un travail spécial. Quelques-unes de ces pièces doivent se retrouver dans les différents recueils d'Attaignant, dans l'*Odhecaton*, dans le *Jardin de plaisance* et dans les autres chansonniers du commencement du seizième siècle. Mais ces dépouillements nous ont semblé entraîner un travail considérable pour arriver à des résultats bien minces: tout au plus huit ou dix chansons du recueil de l'Escorial compléteraient ainsi leur état civil. Les pièces marquées d'une + sont communes aux deux manuscrits.

2) Binchois. Se retrouve dans l'autre chansonnier de l'Escorial et dans le *Trient. Cod.* no. 88 fol. 204 v.

3) Ms. de l'Escorial, voir précédemment.

4) Dufay, dans le *Trient. cod.* 92, fol. 180.

5) Le Grant, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 298.

Pour prison ne pour maladie[1].	fol. 39 v.
Par le regard de vous biaux yeulx.	fol. 40 v.
Helas! mes celees amours.	fol. 41 v.
Je ne prise point tels baysiers[2].	fol. 42 v.
Vostre esclave de galee.	fol. 43 v.
Doleurs jusques au mourir.	fol. 44 v.
Se je ne fay chiere joyeuse.	fol. 45 v.
Tresoriere de playsir amoureux[3].	fol. 46 v.
Ne vous plaindés de mes yeulx.	fol. 47 v.
Se mon flagolet joli.	fol. 48 v.
Se je suis despourveu d'amours.	fol. 49 v.
Maintenons nous tous temps.	fol. 50 v.
Las! quel plaisir ce me seroit.	fol. 51 v.
Puis que je sui infortunee.	fol. 52 v.
Helas! je suy livré a mort.	fol. 53 v.
Pour bien servir et leaument amer.	fol. 54 v.
Je ne puis avoir ung seul bien.	fol. 55 v.
Hé! n'esse pas grant desplaysir.	fol. 56 v.
La bonté du saint Esprit.	fol. 57 v.
Quelque language que je die[4].	fol. 58 v.
A Florence la joieuse cité.	fol. 60 v.
Contra Ténor: En ma chambre.	
Ténor: Helas! la fille Gilhemin.	
Biaux dous amis.	fol. 61 v.
A cheval! tout homme a cheval.	fol. 63 v.
N'oés vous point le coq chanter.	fol. 64 v.
Robinet se veult marier.	fol. 65 v.
Ja Dieu ne doint que si fortuné soit.	fol. 67 v.
Je merchie d'amours les dieux.	fol. 68 v.
Puis qu'il vous plest.	fol. 69 v.
Je meurs veant ma garison.	fol. 70 v.
Mon bien inparfait.	fol. 71 v.
Pour ce que j'ay servi amours.	fol. 72 v.
Va tost, mon amoreux disir[5].	fol, 73 v.
Quelque s[ort] qu'avenir doie.	fol. 74 v.
De ma dame ou biau corps gent.	fol. 75 v.
Le serviteur hault guer(re)doné[6].	fol. 76 v.
Quant vendra jornee.	fol. 78 v.
Plus sui en bone compagnie.	fol. 79 v.
J'atens le confort de la belle.	fol. 80 v.
Ah! ahi! estre vous.	fol. 81 v.

1) Pyllois, *ibid.*, fol. 297. Se trouve dans le *Jardin de plaisance*, fol. 54 v.

2) Poésie de Charles d'Orléans, éd. d'Héricault, II, p. 30.

3) Une pièce sur les mêmes paroles, mais musicalement différente, se retrouve dans le recueil d'Attaignant, *Trente et deux chansons musicales ... à 4 parties.* s. d.

4) Pyllois, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 301.

5) Poésie de Charles d'Orléans, éd. d'Héricault, II, p. 39.

6) Isaac, dans le *Trient. cod.* 90, fol. 358, et dans le chansonnier cordiforme de la bibliothèque de J. de RotLschild (Paris), fol. 33 v.

(*Chansons italiennes*).	
Ay mi sospris.	fol. 85 v.
(*Chansons italiennes*).	
Avertissés vostre doulx euil [1]).	fol. 93 v.
Tout mon plaisir et tout mon reconfort.	fol. 94 v.
Par desplaisir tout plain d'anoy.	fol. 95 v.
J'ayme quanque.	fol. 96 v.
Ha! dure mort, je viens vez toy.	fol. 97 v.
Depuis le doloreux partir.	fol. 98 v.
Amours, amours [2]).	fol. 99 v.
(*Chansons italiennes*).	
En un gent et joli pourpris.	fol. 104 v.
L'autre jor oy disputer.	fol. 105 v.
Je prins mervelleux desplaisir.	fol. 111 v.
(*Chansons italiennes et anglaises.*)	
{ Ma dame, de non se ne me donnés.	fol. 119 v.
{ *Contra Tenor et Tenor*: Sur la rive de la mer.	
Je vous prie, mon tres dous ami.	fol. 120 v.
Quant ce vendra a droit d'estraindre.	fol. 121 v.
Nous amis vous abusés d'atendre [3]).	fol. 124 v.
(*Chansons italiennes*).	
Je vis tous jours en esperance.	fol. 127 v.
Helas! mon tetin.	fol. 128 v.
Il nous servira a tous jours.	fol. 129 v.
N'arai je jamais mieulx que j'ay [4]).	fol. 130 v.
Comme femme desconfortée [5]).	fol. 131 v.
Parle qui veult.	fol. 132 v.

Le texte de ces pièces est copié intégralement à la partie de *superius*, les autres parties de *tenor* et de *contra tenor* n'ont ordinairement que les premiers mots du texte.

Nous limiterons nos citations à la transcription du canon énigmatique, dont nous publions en même temps l'original en fac-similé. Nous avons retrouvé un autre texte de cette pièce dans le no. 90, fol. 292, des *Trienter Codices*: mais dans ce dernier manuscrit les paroles n'ont point été transcrites, tandis que le chansonnier de l'Escorial nous en a conservé le texte.

Il n'y a point de remarque particulière à faire sur la partie de dessus.

---

1) *Ibid.* fol. 293. Sans les paroles.

2) Heyne, dans le *Trient. cod.* 89, fol. 25. Sans les paroles.

3 Il faut corriger:

Noz amis, vous vous abusez | D'atendre

4) Se retrouve dans le chansonnier cordiforme de la bibliothèque de J. de Rothschild (Paris) fol. 32 v. Voir également le *Jardin de plaisance*, fol. 62. Le même début se retrouve dans Attaignant, *Trente six chansons*, 1530, fol. 10 v. avec une musique de Claudin de Sermisy.

5) Chansonnier cordiforme, fol. 38 v.

En revanche le *contra tenor* et le *tenor* appellent quelques mots d'explication.

Le *contra tenor* est *cancricans* ou «à l'écrevisse», comme il résulte de la mention *ut cancer graditur*, c'est-à-dire qu'il faut lire cette partie en commençant par la dernière note et en poursuivre l'exécution en allant de la fin au début.

Le *tenor* est encore plus compliqué. L'auteur nous en donne la clé avec les explications suivantes: *Bis binis vicibus canitur, sed prima quaterne sit similis, recte dissimiles relique, que per diapason discurrunt et dyapente ducte prudenter ordine retrogrado.* Il faut entendre cette rubrique comme il suit. Le *tenor* se compose de quatre *distinctions*, de membres de phrase que nous désignerons par les lettres A, B, C, D.

Le premier, A, s'exécute *recto*, comme il est écrit. Dans le manuscrit on voit que des chiffres remplacent les notes sur les degrés de la portée

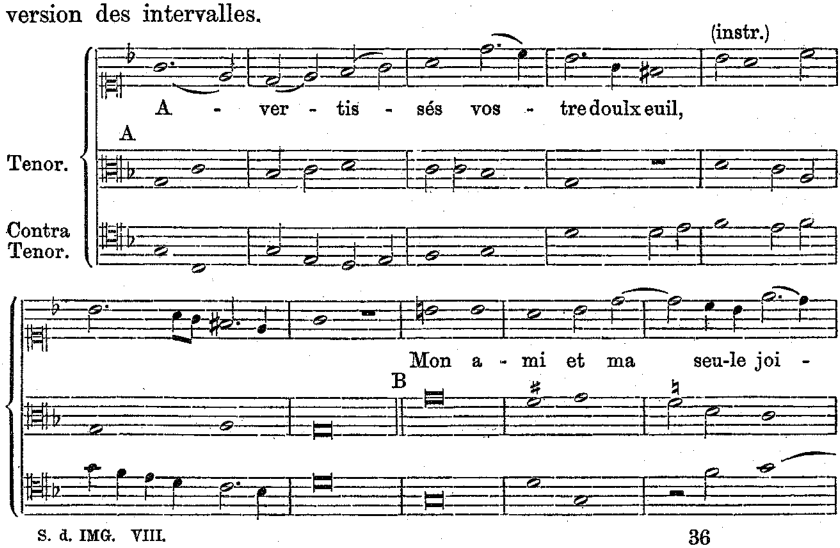
1 = ◊
2 = 𝅜
4 = 𝅜|
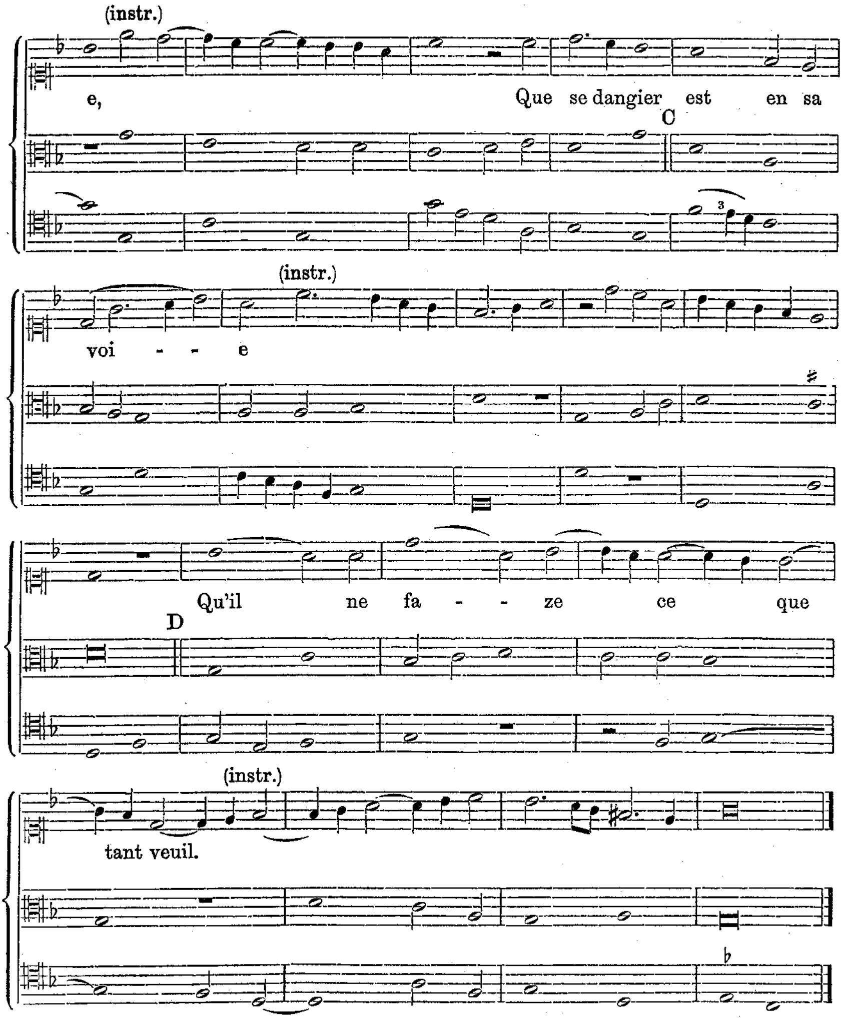
Il n'y a donc qu'à lire des notes de durée équivalente à l'indication des chiffres.

Le quatrième, D, s'exécute *recto*, comme le premier.

Le second, B, est par rapport à A *all'ottava (per diapason)* et en outre *retro all' inverso*, soit *ordine retrogrado*, avec cette aggravation que les intervalles ascendants deviennent des intervalles descendants et inversement.

Le troisième, C, se fait entendre *alla quinta*, c'est-à-dire *per dyapente* et marche *recto*, mais *all' inverso*, à savoir avec une nouvelle interversion des intervalles.





Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye,
Que se dangier est en sa voye
Qu'il ne faze ce que tant veuil.

Ce me seroit ung mortel deul
Que par samblant fist qui me voie:
Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye.

Ne tardés vostre bel acuel:
Quant serés en lieu ou que soie,
Samblant ferés que ne vous voie,
Mes savés vous quel bien (je) recuel.

Avertissés vostre doulx euil,
Mon ami et ma seule joye,
Que se dangier est en sa voye
Qu'il ne faze ce que tant veuil.

Musik und Musiker in der Landesschule Pforta.[1])

Von

Arno Werner.

(Bitterfeld.)

Der streng katholische Herzog Georg von Sachsen war 1539 gestorben; die Untertanen atmeten erleichtert auf, und in kurzer Zeit war unter seinem evangelisch gesinnten Nachfolger, dem Herzog Heinrich, die Reformation auch in dem albertinischen Sachsen durchgeführt. Schon nach zwei Jahren starb der Herzog, und sein Sohn Moritz, dem nach der Mühlberger Schlacht im Jahre 1547 auch die Kurwürde zufiel, trat die Regierung des Landes an. Ein Denkmal, bleibender als ein solches in Stein und Erz, setzte sich dieser Herzog durch die Gründung dreier Bildungsanstalten, der Fürstenschulen zu Meißen (St. Afra) und Grimma und der Landesschule Pforta im Jahre 1543. Die letztgenannte, die uns jetzt beschäftigen soll, fand ein Heim in den Räumen des ehemaligen Klosters Pforta, das sich im engen Saaletal zwischen Naumburg und Kösen an den Fuß des bewaldeten Knabenberges anschmiegt.

War schon die musikalische Ausbildung in den gewöhnlichen Lateinschulen eine gute, so konnte die besonders günstig gestellte Landesschule ihren Schülern eine weitgehende musikalische Bildung mit auf den Lebensweg geben. Nicht zu Unrecht war der Ausdruck *Portensis Musicus* zu einem »Sprichwort« geworden. Man sagte, die Visitatoren hätten einst der Pforte das Wort besonders beigelegt. Eine Reihe tüchtiger Kantoren leitete den musikalischen Unterricht, und das Präzentoren- und Organistenamt bereitete die Schüler noch ganz besonders auf eine zukünftige musikalische Laufbahn vor. Wohl Hunderte von Schülern wandten sich dem Kantoren- und Organistenberufe zu oder unterstützten als musikalisch durchgebildete Geistliche die Adjuvantenchöre und Kantoreien und schrieben Kompositionen für sie. Der Einfluß »der Pforte« auf das Musikleben Sachsens und Thüringens kommt nahe heran an den der Dresdner Kreuzschule und der Thomasschule zu Leipzig.

1. Das Kantorat.

Das Kantorat wurde bei der Gründung der Anstalt eingerichtet. Deswegen hatte auch der Kantor, obwohl er Lehrer der letzten Klasse (*Tertia*) war, den Vorrang vor andern »hernach erst *konstituierten Kollegen*«. Er hatte vor seiner Wahl in der Kirche und in der Schule

1) Der Mathematikus J. G. G. Hübsch in Pforta (1725—73) hat sieben starke handschriftliche Bände mit Nachrichten und Urkunden über die Landesschule Pforta hinterlassen (Bibliothek der Landesschule Pforta. Manuskripte B 10—16). Der dritte dieser Bände, der sich im wesentlichen mit dem Unterrichte und den Lehrern der Anstalt beschäftigt, bildet die Grundlage dieser Arbeit. Diesem Bande sind auch alle die Zitate entnommen, bei denen eine Quellenangabe fehlt. Hübsch hinterließ auch zahlreiche Manuskripte über Musik, die sich jetzt in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien befinden. Siehe Gerber, Neues Lexikon der Tonkünstler und Eitner, Quellen-Lexikon.

eine Probe zu bestehen. Ein vorgelegtes Stück hatte er zu dirigieren und sowohl *figuraliter* als *choraliter* selbst zu singen; außerdem war in allen drei gelehrten Sprachen eine Lehrprobe zu halten.

In der Schule dozierte er Latein und Griechisch, auch fiel ihm bis ins 17. Jahrhundert hinein der hebräische Unterricht in der Sekunda zu. Täglich von 12—1 Uhr, also unmittelbar nach Tische, war Singstunde im Tertianer-Auditorium; anscheinend war es eine gemeinschaftliche Singstunde, in der auch die Kirchenstücke vorbereitet wurden. Die Elemente der Singekunst setzte man bei der Aufnahme in die Tertia wohl voraus, jedenfalls behandelte man sie nur wiederholungsweise. Eine Tafel, auf der die Tonsilben »auf die *Scalam* gemalt waren«, erinnerte noch nach langen Jahren an die Zeiten der Solmisation.

In der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts ging auch hier die Wertschätzung der Musik bedeutend zurück. Neue Fächer verlangten stürmisch das Heimatsrecht in der Schule, andere gewannen an Ansehen und forderten größere Berücksichtigung als bisher.

Zu den vier Lehrern der Anstalt (Rektor, Konrektor, Tertius, Kantor traten um 1725 hinzu: ein Lehrer für französische Sprache, ein Tanz- und Schreiblehrer, ein Lehrer für Mathematik. Die tägliche Singstunde nach Tische kam jetzt in Wegfall, dafür wurde ein wöchentliches *Collegium musicum* eingerichtet, das jedoch nach einer Reihe von Jahren einging.

Die besten Stimmen vereinigte der Kantor zum »Chor«. Zur Unterstützung desselben waren die Alumnen verpflichtet, die Teilnahme der Extranei war eine freiwillige. Bald nach Gründung der Anstalt bestimmte der Kurfürst, daß die Dresdner Kapellknaben bei Eintritt der Mutation zu ihrer wissenschaftlichen Ausbildung nach der Pforte geschickt werden sollten.

Vier Stellen — Cantorey-, später Kapellstellen genannt — wurden für sie bereit gehalten; vier Jahre sollte der Aufenthalt währen. Diese vorzüglich geschulten Knaben traten gewöhnlich nach einiger Zeit wieder in den Chor ein.

Die Chorübungen vor den großen Festen wurden länger ausgedehnt, »in diesem Falle gingen die ordentlichen Singstunden ein«, d. h. wohl, die stundenplanmäßigen Gesangsübungen, in denen mehrere Klassen vereinigt waren, fielen dann aus. Um 1743 fanden die Singstunden vor den Sonn- und Festtagen im Sommer von 9—10 Uhr, im Winter am Nachmittag statt. Die Proben für »solenne« Kirchenmusiken wurden meist in der Kirche abgehalten, weil man dort die Orgel zur Hand hatte, seltener in der Wohnung des Kantors.

Zu den Pflichten des Kantors gehörte in erster Linie die Leitung der Musik in den Gottesdiensten, bei Brautmessen und »Leichen von *Dis-*

tinction«, ferner bei besonderen Solennitäten oder Anwesenheit hoher Vorgesetzter.

»Das Tedeum bekommt er zwar vom geistlichen Inspector *intimirt*, aber nur *per modum communicationis* und nicht als *Depandence*, ebenso verhält es sich mit dem Weglassen des Halleluja zu bestimmter Zeit. Wenn hingegen das Orgelspiel *cessiren* soll, verfügt er selbst *secundum consuetudinem.*«

Das Singen der Messe vom Coenaculum nach der Kirche und zurück wurde auf Hübscher's Antrag abgeschafft, die Litanei »zur Menagierung der stark benötigten Zeit *abbreviret* gesungen«, sie fiel wohl bald nach 1760 ganz weg[1]). Die Gemeindelieder auszuwählen stand noch um 1760 dem Kantor zu, nur das »Amtslied«, das sich der Predigt anpassen mußte, bestimmte der Pfarrer. Der Kantor hatte auch in den Betstunden die Knaben zu beaufsichtigen; seine wiederholten Versuche, sich davon frei zu machen, wurden durch strenge Befehle der Inspektoren zurückgewiesen.

Bis ins 17. Jahrhundert hinein war wohl *a cappella*-Gesang die Regel, erscheinen doch die Generalbaßstimmen zu den beiden Teilen des großen *Florilegium Portense* erst 15, bezw. 1 Jahr nach dem Druck der Stimmen. In der nachfolgenden Zeit übernahmen vielfach Schüler den instrumentalen Teil, daher gehörten zum Inventar des Kantors: Violinen, Bratschen, Violonen, 1 Regal, Oboen und 1 Basson.

Wie die Dorfmusikanten die Kantoreien benachbarter Städte unterstützten[2]), so verpflichteten sich anderseits Stadtpfeifer zur Unterstützung ländlicher Kirchenmusiken. Der Naumburger Stadtpfeifer schickte einige seiner Gesellen nach der Pforte, damit sie bei der Kirchenmusik assistierten; dafür wurden sie von der Haushaltung verpflegt oder mit den Knaben gespeist, wenn sie aber das Neue Jahr bliesen, waren sie beim Kantor zu Gaste. Am 17. November 1673 wurde Hans Ephraim Holzapfel, der Naumburger Stadtpfeifer, als Musikus im Schulamte angenommen und ihm die Aufwartung *cum jure prohibendi* erteilt, doch verpflichtete er sich, an hohen Festtagen und zuweilen Sonntags in der Pforte die Kirchenmusik zu bestellen.

Zum Kalkanten erwählte der Kantor einen von den *Inferiores*, »der die erforderliche Stärke hat«.

Am Ende des 17. Jahrhunderts besaß Pforta eine reiche Musikalienbibliothek, für die in älterer Zeit öfter bis zu 20 Talern auf einmal aus der Haushaltung bewilligt wurden. Als später das Interesse an der Musik zurückging, beschaffte der Kantor die Noten selbst; er hatte nur die Vergünstigung, einige Knaben zum Notenschreiben heranziehen zu

1) In Bitterfeld hörte das Singen der Litanei gegen 1770 auf.

2) Beispielsweise wirkten in der Kantorei zu Gräfenhainchen die Musikanten des Dorfes Burgkemnitz mit (Akten der Kantorei zu Gräfenhainchen).

dürfen. Die Musikbibliothek befand sich bis zum Jahre 1736 in einem gänzlich ungeeigneten Nebenraume der Kirche. In diesem Jahre führte sie der Mathematikus Hübsch nach der eigentlichen Bibliothek über und fertigte einen Katalog an, der bis heute erhalten geblieben ist. Von dieser Bibliothek sind nur noch dürftige Überreste vorhanden, auch die 207 alten handschriftlichen Kirchenstücke konnten nicht aufgefunden werden.

Im 16. und 17. Jahrhundert mußte jeder Schüler das kleine *Florilegium Portense*, das der Pforte seine Entstehung verdankt, als Eigentum in Händen haben. Gesungen wurden die Kompositionen von Rhau, Gallus Dreßler, Ludecus, Sixtus Dietrich, Erbach, Schein, Scheidt, Schütz, ferner die der sächsisch-thüringischen Musiker Hartmann, Michael Altenburg, Johann Rudolph Ahle, Biereige, Wolfgang Briegel, Hammerschmidt, Sartorius, Schadäus, Thüring, Fabricius, Vulpius und Weissensee. Diesen deutschen Meistern stehen gegenüber die Italiener Asprilius, Ceresini, Ghizzolo, Grandi und Viadana.

Vergleichen wir inbezug auf die Namen der Komponisten dieses Verzeichnis mit den Musikalienkatalogen der Kantoreien und den Programmbüchern der Fürstlichen Kapelle im nahen Weißenfels, so ergibt sich ohne weiteres, daß die Landesschule Pforta ungefähr die Mitte hielt zwischen den Adjuvantenchören (Kantoreien), die lediglich die deutschen Meister pflegten, und der Fürstlichen Kapelle, in der außer Krieger fast nur die Italiener zu Worte kamen.

Die Besoldung des Kantors betrug 115 fl., 6 Schock Korn, 1 Faß Naumburgisch Bier, 9 fl 3 g Saitengeld, die Accidentien für Trauungen und Begräbnisse, freie Wohnung und Kost. Dazu kam »das Angebinde«, ein Geldgeschenk der Schüler, das mit Gesang und einer Ansprache jedem Lehrer alljährlich überreicht wurde, für Besorgung der Tinte $^1/_2$ Tonne Bier und die »*Spezies* zu Tintenpulver«.

Die Besoldung der Kantoren an den drei Landesschulen war ungefähr gleich [1]), niedriger nur die der Stadtkantoren, höher z. B. diejenige des Kantors an der Kreuzkirche in Dresden [2]) und des Thomaskantors in Leipzig. Bot so das Pfortische Kantorat eine Lebensstellung, so hielt es doch nur sehr selten ein Inhaber bis zu seinem Tode dort aus. Der anstrengende Dienst an Wochen- und Sonntagen und die Schwierigkeiten, die in disziplinarischer Beziehung gerade der Kantor zu überwinden hatte, ließen gar bald den Wunsch nach einem ruhigen Pfarramte rege werden.

---

1) Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten i. d. Städten im Königreich Sachsen. Berlin 1899. S. 145/46 und 218/19.

2) Vollhardt a. a. O. S. 74.

Dazu kamen die eigenartigen Verhältnisse in der Landesschule Pforta, die ein geordnetes und gemütliches Familienleben ausschlossen. Die Lehrer sollten unverheiratet sein; jedenfalls wurde die Familie bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hin nicht in die Pforte aufgenommen, sie wohnte meist in dem eine Stunde entfernten Naumburg.

Von der Gründung der Anstalt an (1543) bis zum Eingehen des Kantorats wirkten an der Landesschule Pforta folgende Kantoren:

1. Georgius **Noettel** aus Nürnberg, 1544—46. Hübsch vermutet, daß er das Kantorat durch Melanchthon's Vermittlung erhielt. Er nahm 1546 eine andere Stelle an.

2. Heinrich **Dürrfelder**, 1546—82. Er legte 1582 sein Amt nieder und ging als Emeritus nach Naumburg. Ihm wurde das Recht verliehen, eine Knabenstelle vergeben zu dürfen; doch wurde seinem Nachfolger diese Vergünstigung entzogen, da es nur eine »Personal-Gnade« gewesen sei.

3. Sethus **Calvisius** (Seth. Kallwitz), 1582—94. Den 13. November 1582 übertrug man ihm das Kantorat in Pforta. Weil er im Hebräisch »excellirte«, übernahm er auf Anordnung des Landesherrn diesen Unterricht, man gab ihm dafür 8 fl. neue Zulage. Calvisius folgte 1594 einem ehrenvollen Rufe als Kantor an die Thomaskirche in Leipzig, wo er 1615 starb. Ein Verzeichnis seiner sämtlichen Werke gibt Bernhard Richter[1]), eine Einführung in seine musiktheoretischen Anschauungen Kurt Benndorf[2]).

4. Florian **Sdunetius** (Stunecius, Stuneck, Stunecke) aus Dresden[3]), 1594—99. War vorher Sextus, dann Quintus am Hallischen Gymnasium[4]). Nach fünfjährigem Aufenthalte in Pforta wurde er 1599 Kantor am Dome zu Naumburg. In der Wenzelskirche dortselbst findet sich von seiner Hand eine Abschrift der Messen Luyton's.

5. Erhard **Bodenschatz**, 1601—03. Sein Amtsantritt in Pforta datiert vom 27. April 1601; nach 2 Jahren ging er als Pfarrer nach Rehehausen[5]), Kreis Naumburg. Von hier aus führt er 1606 Beschwerde über mancherlei vom Schulzen erlittene »Verbal- und Real-Injurien«. Er beruft sich dabei auf seine guten Zeugnisse, »daß er 5 Jahre (1586—91) in der Kurfürstlichen Kantorei in Dresden, 4 Jahre (1591—95) in der Pforte gewesen, hernach 6 Jahre (1595—1601) in Leipzig studirt, auch daselbst promovirt und in der Pforte 2 Jahre als *Collega* (1601—03) unbescholten gelebt«. Er vertauschte Rehehausen, das ihm wohl verleidet war, mit Groß-Osterhausen (Kreis Querfurt) mit dem Filial Klein-Osterhausen und dem Kloster Sittichenbach; dort ist er 1636 gestorben.

Bodenschatz' bekanntes großes *Florilegium Portense* erschien in zwei Teilen: der erste Leipzig 1603, der Generalbaß dazu 1618, der zweite 1620 (Generalbaß 1621).

Dieses »*Florilegium* ist damals in besonderem *Aestimé* gewesen, wie man

---

1) Sethus Calvisius. Leipziger Tageblatt 1894, Nr. 600, 3. Beilage.

2) Sethus Calvisius als Musiktheoretiker. Inaugural-Dissertation. Leipzig 1894.

3) Vater war Bassist an der Dresdner Hofkapelle. Siehe Fürstenau im »Archiv für Sächs. Geschichte« 1865, 4. Bd., 2. Heft, S. 167.

4) Mittag, Hallische Schulhistorie.

5) Eitner: »Rehausen unter Eckersberga« (Quellen-Lexikon).. Gemeint ist Eckartsberga.

es doch gewiß noch als einen Schatz von den auserlesensten Stücken der ehemaligen Komponisten anzusehen hat.« Den 3. Februar 1638 erging an den Schulverwalter der Befehl das »*Florilegium Motetarum*« anzuschaffen. Die Schule hatte dafür 25 Thaler, jeder Knabe 9 Groschen zu erlegen.

Das kleine *Florilegium* oder die »*Hymni Portenses*« in 8° wurden einem jeden Knaben bei der Aufnahme — wenn er es noch nicht besaß — für 8 Groschen eingebunden zugestellt. Bis um 1750 erlebte es 5 Auflagen:

a) **1606,** als Bodenschatz schon Pastor in Rehehausen war, auf Veranlassung des Rektors Bertuch und Schulverwalters Glitzius. Titel: *Florilegium Selectissimorum hymnorum IV vocum in Gymnasio Portensi ab Alumnis, pro felici in studiis successu et progressu manu vesperique decantandorum. Lips.*

b) **1623.** *Lips. Typis Lambergianis cum privil. Elect. Impensis Caspari Klosemani.* Zu Ende steht: *Excudebat Andr. Manitius, Gerae Ruthenicae 1624*[1]). Diese Ausgabe enthält weniger deutsche Lieder als die erste; ein alphabetisches Register ist zum erstenmal beigefügt. In der Dedikation dankt Bodenschatz, daß man seinen schon erwähnten Sohn in der Pforte informiere.

c) **1687.** *Lips. Typ. Joh. Coleri.* Meist auf Kosten der Bibliothek gedruckt, doch hat die Haushaltung vermöge Befehls 20 Taler zusteuern müssen.

Diese Ausgabe enthält die bloßen Hymnen samt vorgedruckten Registern.

d) **1713,** vom Rektor Hartmann *sumptibus Bibliothecae publicae* besorgt: *Numburg. typis* Balth. Bossoegelii. In der Jahresrechnung 1711/12 sind hierfür verrechnet: 22 fl. 18 Gr.

e) **1747.** Durch den Rektor Freytag *procurirt* und vom Kantor Geißler *corrigirt*, abermals mit einigen *augmentis.* Hohen Orts wurde angeraten, die *Leges Scholae* dazu zu drucken, doch ist es unterblieben.

6. M. Bartholomäus **Scheraeus** aus Finsterwalde, 1603[2])—06. Ein Befehl von Dresden (vom 13. Juli 1606) besagt:

»Weil sich Schoereus nicht gebessert, solle er bey der nächsten Visitation enturlaubt und an seine Stelle M. Martin Rothe von Naumburg angenommen werden, ... wenn sich Sch. bey Erledigung einer Pfarrstelle angäbe, wolle man sich gnädig erzeigen.«

Sein »Verbrechen« war wohl nicht sehr schwer, sonst hätte man ihm keine Pfarrstelle in Aussicht gestellt, ihn auch nicht noch zwei Jahre am Tische der Präzeptoren gespeist[3]). Von 1608 an war Scheraeus Pfarrsubstitut in Warsdorf, Kreis Querfurt. In seiner lateinischen Elegie gedenkt er selbst, daß er aus der Pforte an die Unstrut (Carsdorf), von da nach Dresden, weiter nach Schandau, Pirna, Finsterwalde und endlich nach Hohenwerbigk gekommen sei. Die andern Orte, wo er »sonst noch herumvagiret«, will er nicht einmal erwähnen. In Schandau war er Pastor[4]).

7. M. Martinus **Rothe** (Roth, Rohte, Rotius) aus Naumburg, 1606 bis 1608. Schamelius[5]) gibt 1603, das Album 1605 als das Antrittsjahr an. Nach den Ausführungen von Hübsch muß das ein Irrtum sein, wenn man erwägt, daß Scheraeus, der $3^1/_2$ Jahr in der Pforte gewesen, bestimmt erst 1606 »demittiret« worden ist.

---

1) In diesem Jahre wurde das Werk »absolviret«.
2) Dieses Datum wird durch die Schulrechnungen bekräftigt.
3) Nach einer Anmerkung in den Haushaltungs-Rechnungen 1605/06.
4) Dietmann, Priesterschaft Chursachsens.
5) *Numburgum literatum.* Leipzig 1727. pag. 13.

Rothe war von 1595 bis zum 11. Juni 1601 Alumnus in der Pforte gewesen, hatte also noch den Unterricht von Bodenschatz genossen. Dieser hat in sein großes *Florilegium* verschiedene Kompositionen seines Schülers aufgenommen. Eitner, der nur den Namen kennt[1]), führt eine Reihe handschriftlicher Kompositionen Rothe's an, die in deutschen Bibliotheken anzutreffen sind. Rothe starb als Konrektor der Landesschule Pforta.

8. M. Daniel **Conradus** aus Meißen, 1608—12. Als Sohn eines Tuchmachers wurde er am 9. November 1583 geboren. In seinem elften Jahre kam er aus der Meißner Stadtschule in die Dresdner Kapelle als Kantoreiknabe. Dort war er fünf Jahre Diskantist, nach einjährigem Aufenthalte in der Pforte studierte er in Leipzig (3/4 Jahr) und Wittenberg (5 Jahre), wo er das kurfürstliche Stipendium genoß. Nach vierjähriger Tätigkeit als Kantor in der Pforte wurde er 1612 Pfarrer zu Untergreißlau, Kreis Weißenfels, und 1618 Propst von Schkölen. Er starb dortselbst am 15. Juli 1649.

9. M. Wolfgang **Eilenberg** (Eylenberg) aus Meißen, 1611—17. Er ist 1584 als Sohn eines Konrektors geboren, studierte in Leipzig und wurde am 9. Juli 1612 von Schein's Mitschüler und Gönner Gottfried von Wolfersdorf[2]), dem damaligen Inspektor der Landesschule eingeführt. Im Jahre 1617 übernahm er die Pfarrstelle in Memleben a. d. Unstrut. In dortigen Dokumenten wird er in den Jahren 1626 und 1631 erwähnt. Sein Sohn trat 1636 als Alumnus in die Pforte ein.

10. M. Christian **Jentsch** (Gensch, Gentsch) aus Oschatz, 1617—20. Er studierte in Wittenberg und wurde 1617[3]) Kantor in der Pforte. Nach 3 Jahren kehrte er nach Wittenberg zurück und wurde dort Dekan der philosophischen Fakultät. Er starb 1631 als Pfarrer zu Stollberg i. S. im Alter von 39 Jahren.

11. Hermann **Pietsch** aus Pirna, 1620—27. Am 3. Oktober 1626 schrieb er an den Inspektor der Pforte, daß ihm die Schüler die Fenster »eingeschmissen«, weil er ihnen angesonnen, bei Tische aufzuwarten. Der stellvertretende Rektor entschied, daß sie es nicht schuldig wären. Bei einer großen Untersuchung im Jahre 1630 traf die Reihe auch ihn; es wurde ihm gesagt, er besitze keine Autorität, vertusche Exzesse und sei gegen die *Novitios* allzustrenge. Pietsch wurde Tertius.

12. Theodor **Vulturius** (Geyer), *Spandow Marchicus*, 1627—30. Den 28. August 1627 erging ein kurfürstlicher Befehl an die Universität Wittenberg, wegen eines Kantors für die Pforte besorgt zu sein. In der Antwort wurde hervorgehoben, daß man augenblicklich keinen finden könne, »weil die meisten den Mutwillen der Jugend vorgeschützet, welche sonderlich den *Cantorem tribulire*«. Endlich meldeten sich doch zwei Studenten: Theodor Vulturius, *Bohemus*, und Georg Wunschald, der Sohn des Pfarrers aus Schmiedeberg. In der Schloßkirche zu Wittenberg legten beide ihre Probe ab. Das Urteil lautete:

»Vulturius ist ein starker Bassist von *habilen studiis*, aber als ein *Exulante* in kümmerlichen Umständen und also der Beförderung vornehmlich bedürftig. Der andre noch jung, der auch im Singen wohl bestanden, und weil sein Vater sehr viele Kinder hat, erbitten wir ihm ein Stipendium[4]).«

---

1) Quellen-Lexikon VIII. 2) Prüfer, Joh. Herm. Schein. Leipzig 1895. S. 15.
3) Von Frenckel, *Diptychus Ossitiensis* wird irrtümlicherweise das Jahr 1625 angegeben. 4) Wunschald wurde Kantor in Schmiedeberg (1633—37) und Torgau (1637—61). Pfarrakten zu Schmiedeberg und Taubert, Geschichte der Musik in Torgau (Schulprogramm 1868).

»Also nahm man sich damals rechtschaffener Leute an«, fügt Hübsch hinzu. Zwei spätere Bewerber, M. Schürmann und M. Wagner, fanden keine Berücksichtigung.

Bereits nach drei Jahren gab Vulturius die Kantorstelle auf, er wurde Rektor in Britz a. d. Oder. Die Inspektion der Pforte stellte ihm folgendes Zeugnis aus:

»Hat sich Zeit unserer Dienste allenthalben treufleißig, redlich und unverdrossen erzeigt, auch jederzeit eines ehrbaren Lebens und Wandelns sich beflissen.«

13. Nicolaus **Gabhovius** (Gabhobius) aus Wunsiedel, 1630—58, war der Sohn eines böhmischen Exulanten. Die Visitatoren, an deren Spitze D. Paul Röber stand, gaben dem Kantor folgende Zensur:

»Es habe ihm an *Fundamentis latinae linguae* zwar in etwas gefehlt, auch sey die *Music*, sonderlich *Choralis* nicht zum besten bestellt gewesen, doch hoffe man, er solle sich auf Zureden bessern«.

Durch den Krieg hatte er schwer zu leiden. So bat er 1630 in einem »beweglichen« Memorial, daß er von seinem Holze Frau und Kindern, die sich ohne Zweifel in Naumburg befanden, etwas schicken dürfe. Er legte sein Amt 1658 nieder und starb in der Pforte am 9. August 1659, 67 Jahre alt. Seine Witwe hatte noch 1400 fl. rückständiges Gehalt zu fordern.

14. M. Johann Heinrich **Wilhelmi** aus Grimma, 1659—67. Sein Vater, Peter Wilhelmi, war 1621—33 Kantor an der Fürstenschule in Grimma[1]). Aus seiner Stellung als Bakkalaureus der Volksschulen zu Grimma wurde er 1659 ins Pfortische Kantorat berufen. An Umzugskosten bewilligte man ihm 13 fl. 9 Gr. Von Pforta zog er *amore patriae ductus* nach Grimma als Kantor an die Fürstenschule. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode am 12. Okt. 1669.

15. M. Johannes **Stohr** (Stöhr) aus Ablaß bei Leisnig, 1667—69, war »Stipendiate« in Leipzig. Die Kantorprobe in der Pforte hielt der Naumburger Organist Christoph Ursinus ab. Das Ergebnis derselben war, »daß in Dirigiren und Führung des Chors *in musica tam instr. quam vocali* wenig zu *desideriren* gewesen«. Stohr bat um die Erlaubnis, seine Frau bei sich in der Pforte haben zu dürfen (Eingabe vom 16. Juli 1668). Dabei berief er sich »auf die bisherige Toleranz, auf das Exempel seines *Antecessoris* und andrer Collegen und sonderlich, daß ihm solches in seiner Vokation nicht untersagt wäre«. Der Schulverwalter übergab das Gesuch »dem Hochadeligen *Inspectori*«, der es wohl genehmigte, da im Jahre 1669 dem Kantor in der Pforte eine Tochter geboren wurde (Kirchenbuch). Ende desselben Jahres ging Stohr als Tertius nach Grimma; er hatte aber noch eine Anfechtung »von einem Manichäer, welcher seine *Meubles* mit Beschlag belegte«. Gute Freunde warfen sich ins Mittel, »gleichwohl zog ihm sothaner Verdruß eine Unpäßlichkeit zu«. Von 1678—1707 wirkte Stohr als Pastor in Schwarzbach bei Colditz. Der von Eitner[2]) angeführte »Johann Mauritius Stohrius« ist des obigen Sohn und Amtsnachfolger in Schwarzbach.

16. M. Michael **Roesser** aus Rochlitz, 1670—99. Geboren als Sohn des Stadtrichters und Bürgermeisters daselbst[3]) den 4. Oktober 1642, besuchte er die Schule in Altenburg. Der 5. Oktober 1699 ist sein Begräbnistag.

1) Vollhardt, a. a. O., S. 140.
2) Quellen-Lexikon IX.
3) Heine, Historische Beschreibung v. Rochlitz. Leipzig 1719. S. 228.

»Man hat es unserm *Cantori* zwar nachsagen wollen, als ob er das bekannte *Cantores amant humores* auch bestätigen helffen und daher manches in seinem Amte nicht so genau genommen, auch nicht viel anders, als auß dem *Florilegio musicirt* hätte, allein, da dergleichen Urtheile meistenteils von lieblosen und übelgesinnten Gemüthern herzurühren pflegen, halte ich es lieber mit dem bekannten: *De mortuis non nisi bene.*«

17. Johann Christian **May** (Mey, Maius) aus Leipzig, 1699 (6. Aug.) bis 1721 (19. April), hatte die Schule St. Nikolai, dann die Thomasschule (1686—93 [1]) in Leipzig besucht. Der Vater, ein Weißbäcker, hatte in Prozessen mit dem Rate der Stadt Haus und Vermögen verloren und zog deshalb nach Merseburg. Bei ihm wohnte als Schüler unser Berichterstatter, der Mathematikus Hübsch. Über den Pfortischen Kantor urteilt Hübsch:

»Was seine Amtsführung anlangt, so soll er den Knaben seiner Klasse die Grammatic weidlich *inculcirt* haben. Sonderlich gereicht es ihm zum Ruhme, daß zu seiner Zeit die *Music* in der Pforte am meisten floriert, *ad expressum usque.* Inmassen er nicht allein ein vortrefflicher *Musicus practicus* und in vielen Instrumenten geübet gewesen, sondern auch selbst unterschiedliches componirt und mit dem berühmten Telemann fleißig *correspondirt* hat. Ließ auf eigne Kosten ein *Clavicimbel* anfertigen, welches *per Traditionem* bis auf Hentzscheln gekommen, der es endlich nach Naumburg verkaufft, führte in der Kirche wohl eher eine Music von mehr als einem *Choro* auf. Bediente sich darbey der Kunstpfeiffer aus Naumburg sehr offt bey solcher Gelegenheit ... Doch verbrachten denn auch manche Knaben ihre meiste Zeit mit Noten-Schreiben.«

18. M. Georg Samuel **Wagner** aus Liemehna bei Eilenburg, 1721—24. Geburtstag: 13. Dezember 1693. Er besuchte die Schule zu Torgau, wurde 1707 Alumnus in der Pforte und studierte in Leipzig. Nach dreijähriger Amtstätigkeit als Kantor in Schulpforta wurde er Substitut des Diakonus an St. Petri in Leipzig, nach 2 Jahren Superintendent in Wurzen. Hier starb er schon am 26. April 1728.

19. Salomon **Hentschel** aus Steinau i. Schlesien, 1724—75, war Schüler des Gymnasiums St. Maria Magdalena in Breslau, studierte in Jena (1719) und Leipzig (bis 1724) und erlangte das Kantorat in der Pforte am 8. Oktober 1724.

»Wie er sich in der Music von Jugend auf *applicirt*, so hat er sich darinne auch eine gute *fermitée* zuwege gebracht, singt der Stimme nach einen Baß, spielt aber auch eine angenehme und reine Violine wie auch einen Violoncello. Im General-Baß *perfectionirte* er sich noch in Leipzig bei Körnern [2]) *ad excellentiam usque.* Pflog auch, der Kompositionen wegen mit dem bekannten Weißenfelsischen *Componisten* Garthofen [3]) einigen Umgang und hat eine und die andere von mir verfertigte *Cantate* bey öffentlichen Solennitäten selbst gesetzet und *cum approbatione* aufgeführt. Sonderlich diejenige am Schulen *Jubilaeo*, womit er in seiner Gast-Stube abends gedachtem *Jubilaeo* einen angenehmen und devoten Schluß machte. Nun hat er geraume Zeit an einem musicalischen Tractat von der Ausweichung gearbeitet, und

1) Nach einer Mitteilung des Herrn Bernhard Richter in Leipzig.

2) Gemeint ist Görner, der zu Bach's Zeit Organist an der Thomaskirche war.

3) David Heinrich Garthofen (Garthoffen) war Oboist und Hoforganist in Weißenfels. Er ist der »Fagottist« G., dem nach Adlung's Bericht (Musikalische Gelahrtheit) ein unglücklicher Schuß die Unterlippe wegriß. Durch denselben Schuß wurde der Konzertmeister Johann Beer tödlich getroffen. — Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1904, S. 20 ist sein Name zu berichtigen.

deswegen mit unterschiedlichen berühmten *Musicis correspondiret*, welchen er auch auf eigne Kosten drucken lassen will, nachdem er überall gute Approbation gefunden.«

20. Gottlob **Geißler** aus Waldheim, 1737—75, besuchte die Schule zu Freiberg und die Universität Leipzig. Später zog er nach Dresden und wurde zum Unterricht der Kapellknaben herangezogen. Sein Amtsantritt in Pforta datiert vom 22. Januar 1737.

21. M. Christian Gottl. **Hildebrand**[1]) aus Oschatz, 1775—81, wurde 1787 Konrektor, 1793 Diakonus und starb 1799.

22. M. Benjamin **Weiske** von Doberenz, 1781—87. Wurde ebenfalls Konrektor. Der Meißner Stadtkantor Joh. Georg Weiske, dessen Kantaten in Sachsen und Thüringen außerordentlich beliebt waren, ist wohl sein Bruder.

23. Prof. Johann Heinrich **Fleischmann** aus Neustadt a. d. Orla, 1787 bis 1815 (†28. August) beschließt die Reihe der wissenschaftlichen Kantoren. Der Gesangunterricht liegt von dieser Zeit an in Händen eines besonderen Musiklehrers.

2. Vom Amt der Praecentoren.

Aus der Zahl derjenigen, die einen guten Tenor oder einen hohen Baß sangen, wählte der Kantor den Praecentor, namentlich in der Vokalmusik mußte dieser gut »fundiret« sein. Der größeren Autorität willen sollte er immer der Prima zugehören; seine Versetzung in diese Klasse fand sofort statt, wenn ja einmal ein Sekundaner ausersehen wurde. Der Praecentor war zugleich Famulus des Kantors. Er mußte jedesmal zugegen sein, wenn choraliter oder figuraliter gesungen wurde. Im besonderen lagen ihm folgende Pflichten ob: er holt sich vom Kantor die Lieder, die dieser zum Singen bestimmt, läßt die Nummern derselben anstecken, legt die *Partes* herum und bringt sie nach beendigter Musik wieder in die Behausung des Kantors. Er vertritt den Kantor, wenn dieser an der Ausübung seiner Pflichten behindert ist und dirigiert die Musik bei gewissen *Solennitäten*, im *Coenaculo* und wenn sonst außerordentliche Musik gebraucht wird, bei Absingung des *Ecce quomodo moritur*, wenn dieses eines verstorbenen Alumnus wegen vor Tische im Speisesaale abgesungen wird. In der Schule fängt der Praecentor die Hymnos und Lieder nach eigenem Gefallen an im Früh- und Abendgebete, vor und nach Tische, bei den Lektionen der Obern und Examinibus, bei den *diebus pro festis* und an den Festtagen selbst, im *Coenaculo* vor und nach der Kirche, desgleichen an Bußtagen und beim Berggehen, in den Bußtags-Betstunden zwischen den beiden Betstunden im *Coenaculo*, vor des Rektors Wohnung und der *praelectione legum* die vom Hebdomadario bestimmten Gesänge. Der Praecentor hat die Inspektion auf dem Chore und achtet darauf, daß bei der Litanei keiner fehlt. Bei allen Singstunden muß er zugegen sein.

1) Die weiteren Nachrichten über die Kantoren sind entnommen aus: Bittcher, Pförtner-Album. Leipzig 1843.

Diesen Pflichten standen auch Rechte und Freiheiten gegenüber. So war er frei von dem Beten an der Säule, vor Tische und auf dem Katheder. Von Matthäi bis Matthiae bekam er täglich ein Licht, auf Weihnachten und Neujahr von der Haushaltung 4 Stollen, zu Ostern und Pfingsten aber 4 Kuchen, von einer Brautmesse 6 gr, von einer »gemeinen Leiche« gleichfalls 6 gr, war der ganze Coetus dabei, so erhielt er 12 gr. Der Kantor hatte ihm »einen heiligen Christ« zu geben.

3. Von den Organisten.

Auch der Organist war immer ein Alumnus, doch brauchte er nicht Primaner zu sein. Das Recht der Wahl stand dem Rektor und Schulverwalter gemeinschaftlich zu, der Kantor hatte nur ein *votum negativum*, wenn der Betreffende *choraliter* oder *figuraliter* nicht genügte oder im Transponieren »nicht fertig« war. Zu allen Gottesdiensten, in denen »georgelt« wurde, hatte er sich bei seinem Werke einzufinden. In allen Singestunden mußte er zugegen sein und nötigenfalls das Regal spielen. Auch bei allen öffentlichen Musiken, sonderlich bei den Angebinden, war seine Gegenwart erforderlich. Der Organist war von kleinen Diensten, z. B. vom Läuten, befreit, er bezog von der Haushaltung jährlich 4 fl, von jeder Brautmesse 4 gr, Lichte wie der Praecentor, an den großen Festen Kuchen oder Stollen.

Von der Aufzählung der Praecentoren und Organisten sehen wir hier ab. Viele derselben kehren unten wieder in dem Verzeichnisse der Alumnen, die später einen Musikerberuf wählten oder sich wenigstens musikalisch hervortaten.

4. Andere Musiker, die zur Landesschule Pforta in Beziehung gestanden haben.

Bereits vom Jahre 1714 an waren vorübergehend Lehrer in der Anstalt, die den Alumnen neben den gebräuchlichen Tänzen auch eine »anständige Tragung des Leibes und geschickte *Komplimente*« zu lehren hatten. Die offizielle Einführung dieses Unterrichts im Jahre 1729 wirkte auf den ohnehin schon sehr gesunkenen Musikunterricht ungünstig ein[1], obgleich mit dem neuen Fachlehrer eine zweite, wenigstens einigermaßen musikalisch gebildete Persönlichkeit ins Kollegium einzog.

Der erste Tanzlehrer war Jonathan Pauli[2], 1729—54. Er kam von Dresden, ging 1754 von Pforta nach Leipzig und nach zwei Jahren »mit einem ansehnlichen Salario« als Lehrer der Tanzkunst nach Göttingen. In der Bibliothek der Landesschule findet sich neben andern ein von Pauli ver-

1) Vergl. die Ausführungen auf S. 536.

2) Eitner's Quellen-Lexikon kennt Pauli nur als Lehrer der Tanzkunst in Göttingen, auch das oben angeführte Werk ist ihm nicht bekannt.

faßtes Lehrbuch für den Tanzunterricht, das auch die musikalischen Sätze enthält: *Elemens de la Danse.* Leipzig 1756.

Der Nachfolger war Johann Ernst Rudolph. Sein Vater, der einst mit dem »berühmten Pantalon« (Hebenstreit) bei seinem Großvater, einem Kunstpfeifer, die Musik erlernt hatte, war später Hofpauker in der Fürstlichen Kapelle in Zeitz. Rudolph spielte Violine, Violoncello, Gambe, Flöte und war sonderlich auf der Laute erfahren. »Er hat mit dem bekannten Virtuosen Weisen in Dresden Umgang gehabt«, auch eine Reihe von Kompositionen dieses Meisters mitbekommen. Wohl der Musik wegen hatte ihn dann der Philosoph Leibnitz in Hannover in Dienst genommen. Später war er Vortänzer bezw. Tanzmeister an den Höfen zu Merseburg und Bayreuth und kam 1556 nach der Landesschule Pforta. Rudolph starb am 7. August 1761.

Es sei ferner erwähnt: Daniel Peucer, *Lusatus*, Konrektor der Landesschule (1742). Er wurde 1699 geboren, besuchte die Schule zu Sorau »und erlernte zugleich bey dem berühmten *Musico* Printzen die *Music*, wie er denn einen feinen *Discant* gesungen, der sich nachher in einen guten Tenor verwandelt, spielte auch ein faustfertiges Clavier«.

Als im Jahre 1749 der neue Inspektor der Landesschule Kaspar von Berlepsch eingeführt wurde, sang man am Schluße des Gottesdienstes eine Komposition des Naumburger Organisten Altnicol, der 1 Louisdor als Geschenk erhielt.

Schießlich führen wir noch eine Reihe solcher Alumnen an, die entweder einer bekannteren Musikerfamilie entstammten oder sich in ihrem späteren Leben die Musik als Lebensberuf wählten. Auf Vollständigkeit kann dieses Verzeichnis durchaus keinen Anspruch machen[1]):

Joachim Albertus aus Zschopau, rec.[2]) 24. Mai 1555, wurde Kantor daselbst[3]).

Tobias Albertus aus Delitzsch, Alumnus von 1599—1605. Kantor an der Pfarrkirche in Torgau (Taubert).

Lorenz Bachmann aus Weißenfels, rec. 1550, Kantor in Hof.

Esaias Becke vom Hayn (Großenhain), rec. 1554 (29. September), bedeutender Orgelbauer zu Halle, gestorben vor 1612.

Urban Berger aus Zörbig, rec. 16. Januar 1674, wurde Kantor (1682) und Rektor (1683) in seiner Vaterstadt.

Erhardt Bodenschatz, Kantor zu Pforta. S. o. S. 539.

Laurentius Biedermann aus Chemnitz, rec. 1553. Kantor in Wurzen 1553[4]).

Ernst Christian Blanckheim, rec. 1717; 1722 Präzentor, ging 1723 ab und wurde als Nachfolger seines Vaters Kantor und Organist in Kindelbrück.

Nicolaus Bretschneider aus Langensalza, geb. um 1560. Er wurde Kantor (1589), Rektor (1591), zuletzt Ratskämmerer in Tennstedt, gestorben 1622.

1) Als Quelle dienten die Werke von Bertuch (*Chronicon Portense*, 1612), Hoffmann (Pförtner Stammbuch, 1893) und Vollhardt (S. o. S. 538), ferner Stadtgeschichten und handschriftliche Notizen aus verschiedenen Archiven.

2) recipiert. 3) Vollhardt kennt ihn nicht.

4) Die erste Angabe ist von Hoffmann, die zweite von Vollhardt, beide lassen sich nicht vereinigen.

Laurentius Cademann (Kademann) aus Dresden[1]), rec. 1595, val.[2]) 1599. Kantor in Bautzen 1603—06, dann *politicam agit vitam*.

Johann Cares aus Stolpen, Kantor in Lützen, Gesangsmeister in Merseburg, 1592 Diakonus in Schafstedt, 1595 a. D.

Antonius Colander aus Weißenfels.

Heinrich Colander aus Weißenfels (?), rec. 1612, Organist in Weißenfels.

Daniel Conradus, Kantor in Pforta. S. o. S. 541.

Tobias Cuno (alias Kühn) aus Chemnitz, 1605—07 Kantor in Chemnitz, dann Pastor in Grünfeld b. Crimmitzschau.

Sebastian Deubelius aus Gleina, Kreis Querfurt, rec. 5. Nov. 1628, val. Nov. 1634, Vikarius, dann (1641) Kantor am Dome zu Naumburg, gestorben den 27. Dez. 1663.

Georg Ernst Engelmann aus Leipzig, um 1655 in Pforta, Sohn des Organisten an der Thomaskirche in Leipzig.

Peter Figulus aus Meißen, rec. 1668, Vater war Kantor an der Fürstenschule in Meißen.

Peter Fleischmann (Sarcander) aus Adorf, rec. 1589, war von 1596 bis 1633 Stadtschreiber, Kantor, Organist und Lehrer in Brandis bei Grimma.

Bartholomäus Fuchs aus Pirna, rec. 1571, Kantor in Lützen, Pastor in Langendorf und Großgestewitz, Kreis Weißenfels (1589).

Gabhovius, Kantor zu Pforta. S. o. S. 542.

Geißler, Kantor zu Pforta. S. o. S. 544.

Christoph Goldener (Guldener) aus Weißenfels, rec. 1552, Kantor in Naumburg, gest. 1566.

Nikolaus Gerlach aus Sangerhausen, rec. 21. Juli 1580, Kantor in Sangerhausen, 1598 Konrektor dortselbst.

Christian Gottfried Geyer aus Eisleben. Vater: Organist an St. Andreas, rec. 1732, Präzentor 1736.

Ernst Benjamin Grießler aus Pirna, (Vollhardt: Grüsser), rec. 1719, val. 1724, von 1734—41 Kantor in Berggießhübel, Organist in Pirna 1741 bis 1744, Kantor 1744—67.

Christoph Glocke aus Schkeuditz, rec. 1571, Kantor an der Schule dortselbst.

Paul Güntschel aus Langensalza.

Christoph Gutbier aus Langensalza, rec. 1588, val. 1594, Kantor in seiner Vaterstadt, »*poeta non infelix*«.

Martin Haubner (Hauber, Haubener, Huber), rec. 1543, Kantor in Zschopau.

Christian Gottlieb Heintze aus Sebnitz, Organist in der Pforte, val. 1722; war Kantor daselbst (Nachfolger seines Vaters) von 1722—56, geschätzter Musiker und Dichter.

Johann Herlitz aus Tennstedt, rec. 1591, val. 1596, Kantor zu Hettstedt[3]), dann Pastor zu Groß-Oerner.

Aegidius Hertzog aus Geyer, rec. 1544, Kantor und *Scriba publicus* dortselbst[4]).

---

1) Nach Hoffmann; Vollhardt schreibt: »aus Pirna«.

2) *valedixit*.

3) Im »*Catalogus Cantorum*« des Pfarrarchivs zu Hettstedt fehlt sein Name.

4) Vollhardt a. a. O. kennt ihn nicht.

Christian Gottlieb Hildebrand, Kantor zu Pforta. (S. o. S. 544.)

(Gregor?) Hoyer aus Dresden, rec. 1602. Vater: Hofmusiker. Er wurde Kurfürstl. Sächsischer Sänger und Hofmusikus in Dresden.

Peter Hutzsche aus Mücheln, rec. 1550, wurde dortselbst Kantor.

Gabriel[1]) Kolb (Kolbe) aus Schöneck, rec. 1697, 1721 Musikus, Organist und Instrumentenmacher in Falkenstein i. S.

Johann Philipp Krieger aus Weißenfels, rec. 27. Mai 1706, val. 17. Juli 1711. Vater: Fürstlicher Kapellmeister.

Georg Lange aus Wurzen, rec. 1. Juli 1587, Kantor und Kämmerer in Düben, Kreis Bitterfeld.

Georg Lindner aus Merseburg, rec. 1573, Chorsänger am Dome zu Merseburg[2]).

Valerius le Maistre aus Dresden, rec. 1569, Vater: Kapellmeister. Wurde Kaiserlicher Musikus.

Jacobus Meiner (Mener) aus Radeberg, rec. 1586, Kantor und Schulmeister in seiner Vaterstadt[2]), dann Kantor in Freystadt i. Schl.

Simon Michael aus Dresden, war bei seiner Aufnahme am 5. Mai 1599 sechzehn Jahre alt, wurde Sänger am Dresdner Hofe.

Tobias Michael aus Dresden. Vater: Rogier Michael, Kapellmeister. Den 14. Mai 1609 rec., val. 1. April 1613. Er war Schein's Nachfolger im Kantorat der Thomaskirche zu Leipzig.

Johann Jacob Möstel aus Wolkenstein, rec. 1683, wurde Organist daselbst[3]).

Georg Müller aus Großenhain, rec. 1589, val. Juli 1595, Kantor in Lützen, dann (1599) Pfarrer in Pissen, Kreis Merseburg.

Jacob Müller aus Sangerhausen, rec. 1608, Kantor und Collega IV in Torgau von 1621—26.

Michael Mülstein (Mulstein) aus Pegau, rec. 1555, Musikus und Kantor in Halle.

Nacke (Nake) aus Radeberg, rec. 1559, Kantor dortselbst[4]), dann Pastor in Borna.

Erdmann Neumeister aus Uechtritz, Kreis Weißenfels.

Obser wird als guter Musikus gerühmt. Er ist anscheinend der von Eitner (Quell.-Lex.) erwähnte Lehrer der Chorknaben der kurfürstlichen Kapelle (1574).

Georg Opitius aus Bischofswerda, rec. 1566, Kantor in einem Städtchen Siebenbürgens. Vielleicht ist er der Georgius Opitus, den Eitner (Quell.-Lex.) unter B. de Opitiis anführt.

M. Johann Sigismund Opitz aus Ölsnitz i. V., rec. 1725, 1729 Präzentor, val. 1731, Kantor an der Fürstenschule zu Grimma von 1737—52.

Georg Otto aus Torgau, rec. 27. Juli 1564, Kantor in Langensalza[5]), landgräflich hessischer Kapellmeister.

Christian Palm aus Zeitz, rec. 9. Juni 1751, 1772 Organist in Schkeuditz.

David Poernerus aus Chemnitz, rec. 16. Aug. 1599, 1607—15 Kantor

1) Nach Hoffmann; Vollhardt nennt ihn Abraham.

2) Vielleicht ist er der Komponist der Ms., die Eitner (Quell.-Lex.) unter diesem Namen anführt.

3) Vollhardt kennt ihn nicht.

4) Ist Vollhardt nicht bekannt.

5) Eitner (Quell.-Lex.) sagt: »in Salza (nicht Sulza).«

in Chemnitz, dann in Merseburg, wird auch als Chordirektor in Naumburg erwähnt[1]).

Peter Poernerus aus Eckartsberga, rec. 1556, Kantor dortselbst.

Caspar Reinsterz aus Langensalza, rec. 1549, Kantor, später Diakonus in Langensalza, zuletzt Pastor in Bothenheilingen.

Valentin Ritter aus Sangerhausen, rec. 1571, Kantor in Großenhain um 1614.

Christoph Ritter aus Pegau, rec. 29. Jan. 1579, 1588 Musikus und Kantor in Mansfeld.

Christian Roesserus, Kantor in Pforta. S. o. S. 542.

Martin Rothe, Kantor in Pforta. S. o. S. 540.

Caspar Rüdel (Rudell) aus Wolkenstein, Kantor daselbst 1578—84, später Diakonus und Pfarrer an verschiedenen Orten.

Johannes Rudolphus aus Sangerhausen, rec. 29. Aug. 1591, Kantor in Wallhausen, »*in valle Mansfeldica*«, zuletzt Konrektor in Mansfeld.

August Scandellus aus Dresden, rec. 22. Okt. 1583[2]).

Johann Hermann Schein, rec. 18. Mai 1603, Thomaskantor zu Leipzig.

Johann Samuel Schein, Sohn des vorigen, rec. 7. Juli 1632, val. 9. Nov. 1636.

Andreas Schmidt aus Mühlberg, rec. 9. April 1608, val. 1614, Kantor in Wittenberg, dann Schulmeister in Schmiedeberg (Bad).

Malachias Schmidt aus Chemnitz, rec. 1555, Organist in Böhmen.

Johann Schoene aus Radeberg, rec. 1589, Kantor und Schulmeister dortselbst[3]).

Georg Schürer aus Dresden, rec. 1596, val. 1602, 1604—11 Kantor in Lommatzsch b. Meißen.

Hieronymus Sdunecius aus Dresden, rec. 1594, Musiker in Stettin.

Daniel Selner, rec. 1586, Herzogl. Braunschweigischer Sänger.

Gabriel Selner aus Dresden, rec. 1572, Sänger am Hofe zu Braunschweig.

Die beiden Selner sind jedenfalls Söhne des Kantors an der Kreuzkirche in Dresden.

Joseph Senfft aus Plauen, rec. 1584, Kantor in Brietzen (Treuen-).

Johann Samuel Siebold aus Gohlis b. Strehla i. S., rec. 1737, Präzentor 1740, Kantor a. d. Fürstenschule in Grimma, starb im Armenhause zu Waldheim, wohin man ihn »aus kurfürstlicher Gnade« zu seiner Versorgung hatte bringen lassen.

Christophorus Silberhauß[4]) aus Geyer, Organist und Kantor in Lößnitz 1604.

M. Daniel Jacob Springsguth aus Mügeln i. S., rec. 20. Mai 1710, val. 1715, Nachfolger seines Vaters als Kantor in Mügeln (1733—†56).

Johann Stange aus Kindelbrück, Kantor daselbst, starb vor 1612.

Lorenz Stiphelius (Stiefel) aus Naumburg, rec. 1574, wurde Kantor und Kapellmeister an St. Wenzel in Naumburg, gestorben 1614. Die Notenmanuskripte im Naumburger Stadtarchive könnten von ihm herrühren.

Ulrich Straube aus Chemnitz, rec. 1559, Kantor in Stolberg, dann Amtsschösser in Elbenlauben (Elbenau b. Gommern?).

1) Hoffmann a. a. O.

2) Eitner (Quell.-Lex.) gibt irrtümlich 1582 an.

3) Ist Vollhardt nicht bekannt.

4) Nach Hoffmann, Vollhardt schreibt: Silberhans.

Töppfner (Töpfer) aus Geyer, rec. 1561, Kantor in Geyer[1]), 1575 Diakonus in Wolkenstein.

David Töpfer aus Dresden, rec. 20. Nov. 1653, val. 27. August 1657, Hofkantor in Dresden, starb 21. März[2]) 1717.

Gottlieb Zetscher (tt) aus Leipzig, rec. 1710, Organist in der Pforte, val. 1715, Organist in Danzig.

Balthasar Zullich (Zölch) aus Zörbig, rec. 27. Mai 1568, war 1576 Kantor in Zerbst, 1582 Diakonus, 1585 Archidiakonus daselbst.

Leonardo Leo.

By

Edward J. Dent.

(Cambridge.)

In the November number of the Sammelbände there appeared an article by F. Piovano dealing with the biography of Leonardo Leo recently published by a collateral descendant of the composer's family, Cavaliere Giacomo Leo. The author is not a member of the IMG. and has been prevented also by ill health and other reasons from discussing in print the important points on which his book and F. Piovano's article are at variance. It would have been my duty to represent his interests in these pages, since we have worked together for some years on this subject. There was even at one time an idea of our collaborating on a more comprehensive monograph; but in view of practical difficulties, we finally agreed each to place his material at the disposal of the other, and to let the results of our researches appear independently, Cavaliere Leo publishing his in Italian, in book form, while I was responsible for an English article on Leo in the new edition of Grove's Dictionary of Music and Musicians. Being in possession of important family traditions, and residing in Naples, Cav. Leo attacked the subject from an almost exclusively biographical point of view, making a careful study of opera-libretti, contemporary journals and other documents in the libraries and archives at Naples; my work on the other hand was more concerned with the musical aspect of the composer, and the compilation of a catalogue of his extant works, based for the most part upon personal investigation of scores in various libraries in Italy and elsewhere. Cav. Leo in his biography deliberately abstained from any critical study of Leo as a composer, and in my article in the new "Grove" I was naturally obliged to treat the subject in a more or less summary form. I now take the opportunity of placing before the reader a more detailed investigation of Leo's position in the history of Italian music in the eighteenth century.

1) Ist Vollhardt nicht bekannt.

2) Nach Eitner (Quell.-Lex.) am 21. Mai.

I have tried to show elsewhere how Alessandro Scarlatti gathered up the results of all the musical experiments which Italian composers had made during the seventeenth century, and wove these various threads into that smooth and supple texture which formed the foundation of what we call classical music. He was of course not alone in the accomplishment of this great task, but we may certainly regard him as by far the most important and the most influential of the musicians who were at work upon it. Historians have sometimes refused to accept him as the real founder of the Neapolitan School of the eighteenth century. Certainly there were composers and teachers at Naples before Alessandro Scarlatti, but it was not until Scarlatti had established himself there that Naples became the musical centre of Italy and therefore of Europe. Nevertheless, the relation of Alessandro Scarlatti to the younger composers is not simply that of a teacher to his pupils. Recent research has shown that Gaetano Greco, Francesco Feo, and Nicola Fago il Tarentino, men who are now entirely forgotten as composers, were the actual paedagogues of most of the distinguished composers belonging to that generation. The influence of Scarlatti was rather that influence which is always exercised on young musicians by the successful composers of the day; and it is indeed noticeable that he was imitated by the younger men only at that period of his career when he was at the height of his popularity with the uncritical public. To us this phase of his work is superficial and wearisome; and we turn with more interest to the Scarlatti of the chamber cantatas, gradually developing a more and more intellectual style of composition, until its influence upon his dramatic music became so clearly visible that a Neapolitan audience could no longer listen to him. Hasse appears to have been almost the only one of the younger men who really appreciated the late work of his master, as we may see from the conversation with Burney in which he insisted on the intellectual superiority of Scarlatti to the more generally admired Durante.
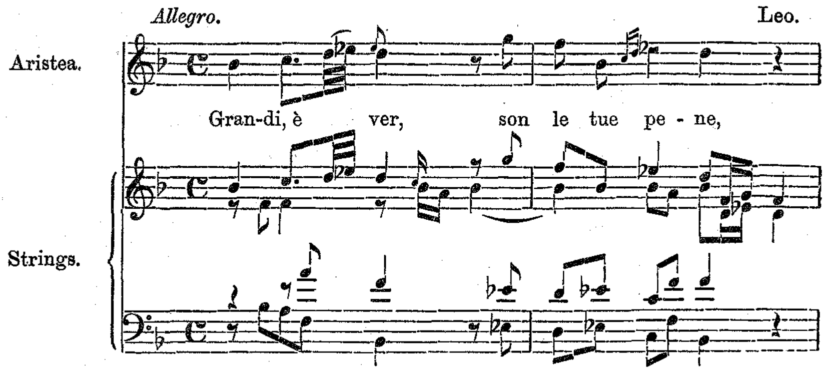
When we compare the opera-songs of Leo, Vinci or Pergolesi with those of A. Scarlatti, we are struck at once by the complete change of style that has taken place. Scarlatti's airs exhibit a steady development both in form and expression from those of his earliest period down to his later Roman operas, except for the few unfortunate years in which he was obliged to write down to the level of viceregal taste. An air of Scarlatti is always an organic growth from a small theme; his most beautiful melodies are carefully worked up from short phrases treated in various aspects. This is of course most noticeable in his vocal chamber-music; but even in his opera-songs his intellectual method of construction is clear. The method is intellectual; but it must not be supposed that the results are devoid of poetry and spontaneity, any more than is the case with Beethoven or Mozart, who planned their work on similar lines.
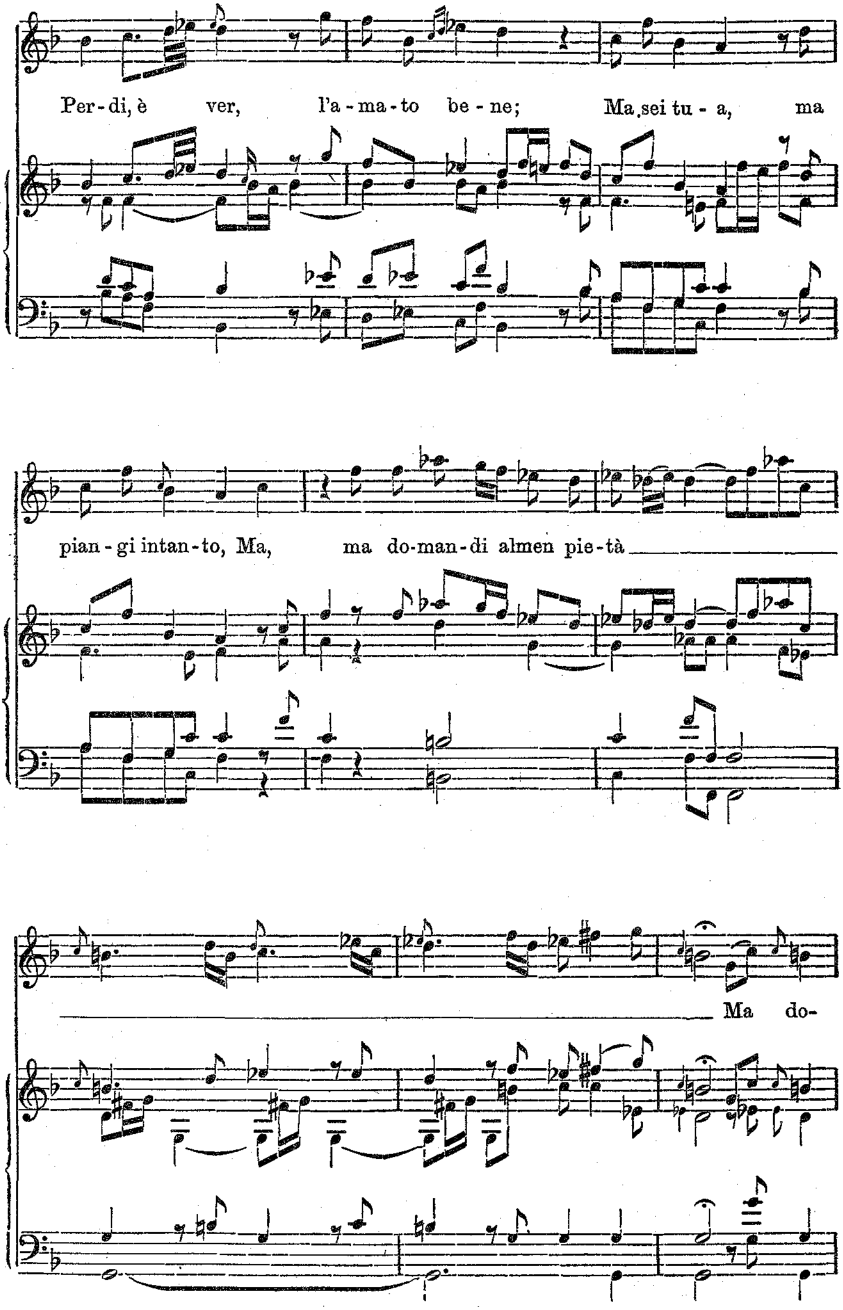
In the next generation the process of composition is different. The binary form which Scarlatti had built up gradually has now become a stereotyped pattern, and instead of being subservient in its details to the musical idea, it is a uniform mould from which an infinite number of almost precisely similar casts are turned out.
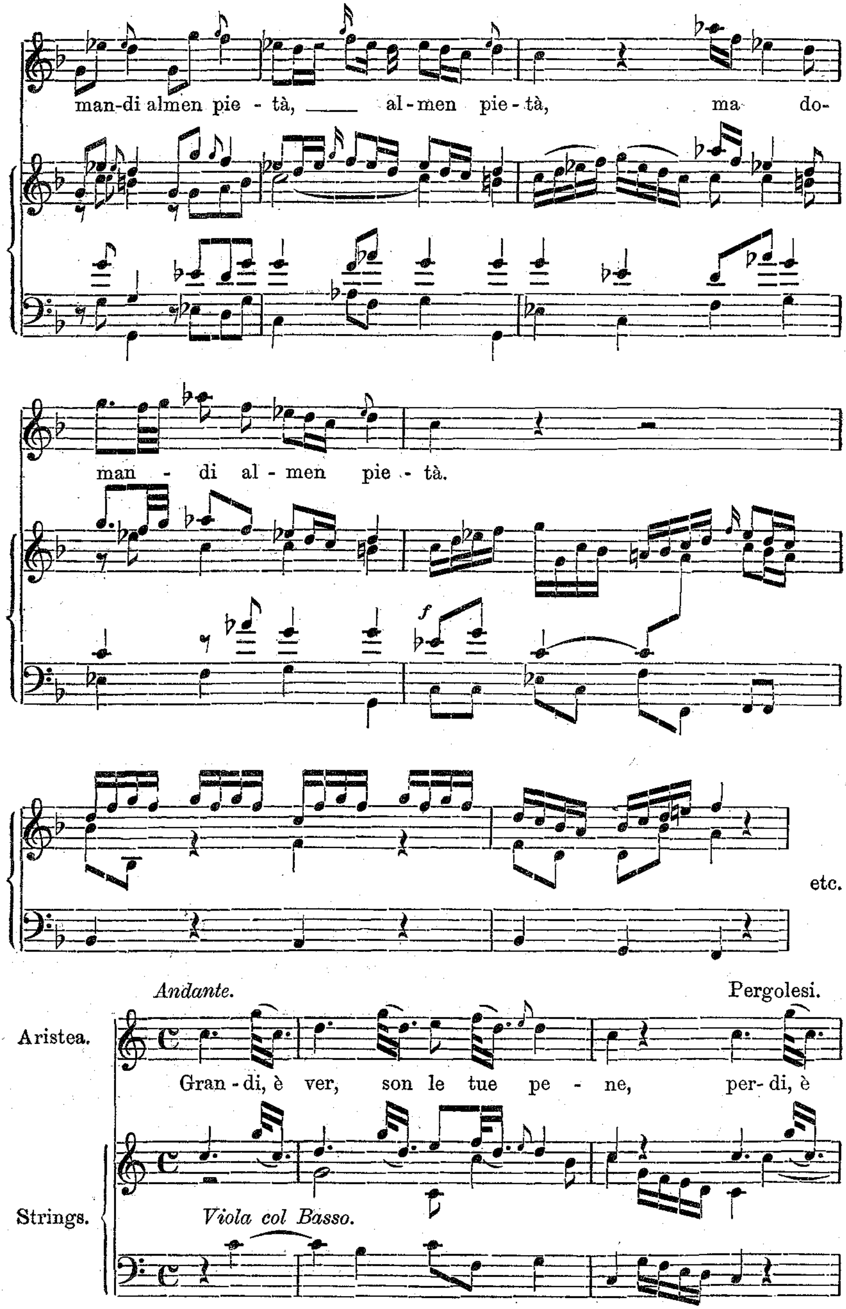
Among the younger composers who contributed to bring about this change Leonardo Leo is one of the most important. How the change exactly took place it is at present difficult to say; it is necessary first to make an ac-
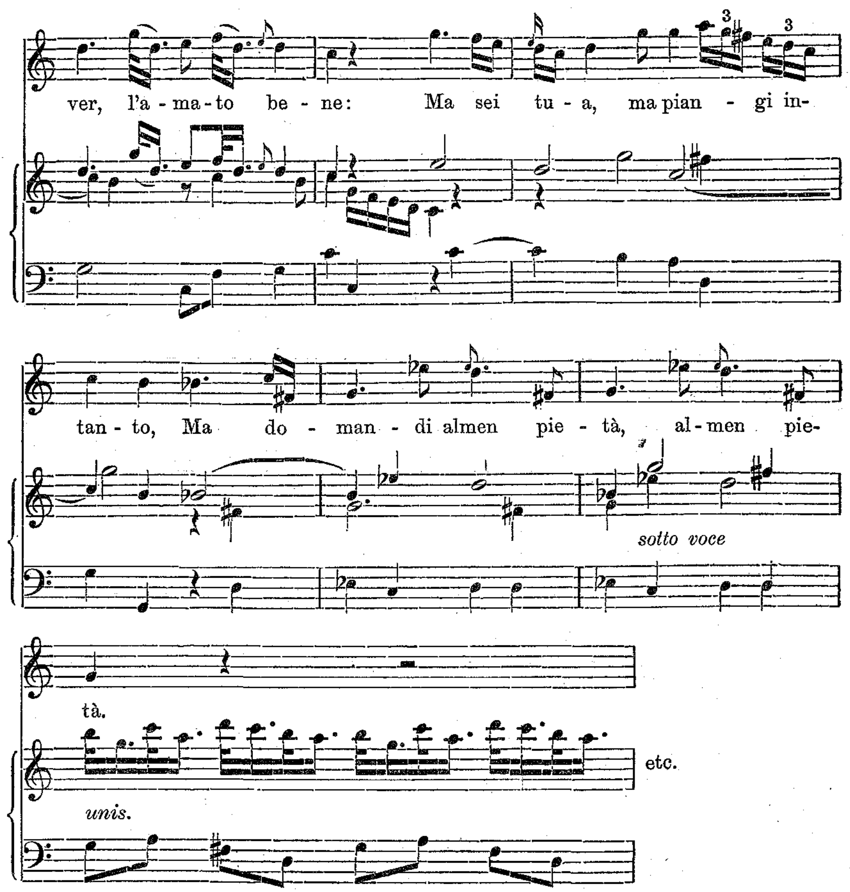
curate and careful survey of the operas of the period, and much patient labour will still be necessary before the critical historian can properly trace the steps of this movement. Few complete scores exist of early operas by Leo; but there are several libretti extant, and a large number of detached airs scattered over all the principal libraries, as is indeed the case with most Italian composers of this period. With the help of A. Wotquenne's invaluable index of first lines to the opera-books of Zeno, Metastasio and Goldoni it should be possible to reconstruct several missing links in the chain of evidence. Leo's first opera "Pisistrato" (1714) was written, as we should naturally expect, under the influence of Scarlatti. The imitation is however not free from awkwardness, and the phraseology is modelled rather on Scarlatti's earlier work (in the manner of "Eraclea" and "Laodicea e Berenice") than on the new style which he developed after his return to Naples in 1708. The rhythmical mannerisms of the later generation do not appear at all, and there is curiously little florid vocalization, although the florid style was decidedly characteristic of Scarlatti at this time. It is indeed somewhat strange that Leo should have maintained his position in the field of opera for so many years, when we consider that even in his latest works *coloratura* is comparatively rare, and even when employed, seldom brilliant in its effect. He prefers to obtain his effects by a noble purity of melodic outline, maintaining the best traditions of Scarlatti in the polyphonic handling of his accompaniments. It is instructive to compare him with Pergolesi in his treatment of the same poem of Metastasio. The opera "L'Olimpiade" furnishes a good example for study, since both Pergolesi and Leo provided it with some of the best music that they ever wrote. Pergolesi produced his setting in 1735; the story of its failure and of its subsequent exaggerated success after the composer's early death is too well known to need recapitulation. Leo's setting dates from 1744. We may suppose that Pergolesi's opera had by that time been forgotten; but Leo's music is in some ways less modern than that of the younger composer, and in certain airs we can almost believe that Leo was attempting to adapt himself to the succesful style of the earlier work. We may trace something of the same kind in Scarlatti's "Griselda", and in both cases the endeavour of a mature composer to catch the fashionable tone of the day is somewhat unfortunate.

There can however be no questioning the fact that Leo's work is musically far more valuable than Pergolesi's. Let us place side by side their settings of Aristea's air "Grandi, è ver, son le tue pene" in the second act of "L'Olimpiade".




Per-di, è ver, l'a-ma-to be-ne; Ma sei tu-a, ma
pian-gi intan-to, Ma, ma do-man-di almen pie-tà
Ma do-

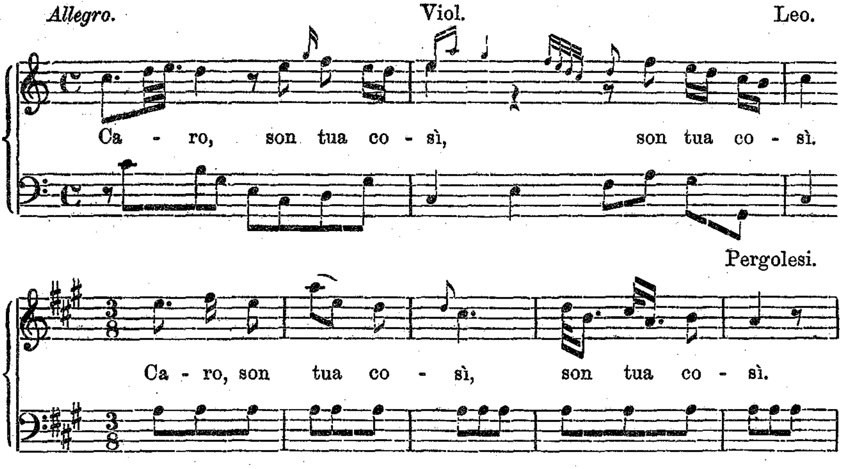

man-di almen pie - tà, al-men pie-tà, ma do-
man - di al-men pie - tà.
etc.
Andante.
Pergolesi.
Aristea.
Gran-di, è ver, son le tue pe - ne, per-di, è
Strings.
Viola col Basso.



Leo's melody is broad and dignified, his harmony full and rich even when it is only in three parts; his bass is full of interest and movement, and the modulation to C minor with a strongly emphasized Neapolitan sixth is quite in the manner of Scarlatti. The modulation is exceptional; we should more naturally have expected the second subject to appear in the dominant. Hence there is a certain awkwardness in the *ritornello* which leads back to the key of B flat. The first subject here reappears in the tonic, and the second subject, the first appearance of which follows the pause in our quotation, is recapitulated in the same key. The middle section is based on somewhat similar phrases, but secures the requisite contrast by maintaining principally the key of D minor. It may be noted that in the introductory *ritornello* allusion is made to both the first and second subjects; we have here, as in many other cases, a clear proof of Donald F. Tovey's theory of the deduction of the instrumental concerto of Mozart's time from the conventional Italian operatic aria.

Compared with this setting, that of Pergolesi is bald and unattractive. The workmanship of the accompaniment is hurried and conventional; the part-writing, in spite of suspensions and a show of double counterpoint, is thin, and cannot be justified by a voice-part of exceptional melodic beauty. There is a certain attempt at poetic expression in the change to G minor, but it is awkward in execution, and the commonplace *ritornello* that follows only aggravates the insincerity of what precedes.

Another pair of examples from Act III illustrates the difference between the two composers even more concisely.



The inner string parts, which are unimportant (especially with Pergolesi), are omitted. Not only is Leo's melody intrinsically more beautiful than Pergolesi's, but it is supported and enhanced by the free motion of its bass, whereas Pergolesi contents himself with a tonic pedal and an accompaniment in thirds. Yet it may be noticed that Leo shows no great novelty of melodic invention, while Pergolesi certainly possesses a light and attractive charm which is wanting in Leo. With Pergolesi there is nearly always an attempt to be dramatic; sometimes it is successful, as in the air "Tu me da me dividi", which Leo has indeed set beautifully, but at too great a length. The despairing recitative for Licida which precedes his air at the close of Act II is set by Leo with the accompaniment of strings, and at one point the composer secures that effect of anguish which Scarlatti produced in the oratorio "S. Filippo Neri" when Carità speaks to the saint of the Crucifixion; otherwise the recitative is commonplace and heavy. Pergolesi sets the scene in *recitativo secco*, and through his formulae are no less commonplace than Leo's, he at any rate gets over the ground quicker. Still more characteristic of both composers is the air "Non so d'onde viene", in Act III. In Pergolesi's setting the most noticeable feature is the florid violin accompaniment, supported on a bass that has no melodic interest at all; the voice-part makes a pretence of vigorous declamation, but is in reality uninteresting and quite conventional. Leo goes to the other extreme; in his hands the air is broad and melodious, with a remarkable combination of dignity and tenderness,

the strings being treated polyphonically in a style that suggests the organ. Whether it was the influence of the church or (more probably) a natural inclination to that form of expression, Leo always tends to a contrapuntal style. Thus in Act III of "L'Olimpiade", when Licandro is to be sacrificed, he introduces the ceremony with a solid chorus, full of points of imitation that might have come from a Mass. Pergolesi can rise to nothing better than a trivial march.

The disappearance of many of Leo's scores makes it impossible to offer an adequate judgment on him as a composer of serious opera. "Demofoonte", "Ciro Riconosciuto", and "L'Olimpiade" appear to have been regarded as his masterpieces in this line. Piccinni considered the air "Misero pargoletto", in "Demofoonte", to be a model of dramatic expression; it is certainly one of the most beautiful specimens of the period. But we are obliged to confess that for poignancy and vividness of expression Alessandro Scarlatti remained unsurpassed by any of the generation that followed him. The contribution of Leo and his contemporaries to the history of music does not consist in an advance in poetic expression; the advance which they made was more purely technical, and its importance is therefore easily underrated. In serious opera Leo reminds us rather of Cherubini. Severe, dignified, and cold, he is a composer whom all can admire, but whom only those will love who have in their own souls that fiery enthusiasm which kindles all that it meets.

In the department of comic opera Leo holds a very important place. It may be well to recapitulate here the main outlines of the history of *opera buffa*. The essential thing to remember is that the *opera buffa* did not grow out of the *intermezzo*, as so many writers have been led to suppose. The *intermezzo*, as I have pointed out elsewhere, is derived originally from the old Italian comedy of masks. The Venetian composers who adapted to popular needs the first experimental ideas of the literary Florentines, introduced comic characters into their operas, not indeed with the traditional masks of Arlecchino and Brighella, but with parts in the development of the drama very similar to those taken on the popular stage by those two immortal types of domestic servants. In Alessandro Scarlatti's early operas, the comic characters — sometimes one, sometimes two — appear at any time in the play, generally at the most inopportune moments. Later they settle down into the conventional soprano and bass, and occupy the concluding scenes of the first two acts and the penultimate scene of the third. Their relation to the comedy of masks is well seen in Scarlatti's "Caduta dei Decemviri", where Flacco, the comic servant of Appius Claudius, informs us that he is a native of Bologna, and his companion Servilia, nurse to Virginia, announces herself as a Bergamask. There are indeed several scenes of this kind in various operas where the comic bass masquerades as the Dottor Graziano, and the soprano appears as a sort of female counterpart of Brighella. Already before Scarlatti's death these comic scenes had come to be regarded as detachable and interchangeable between one opera and another; and in Leo's time they had become definite *intermezzi*, of that type of which "La Serva Padrona" is the classical example.

The *opera buffa* or *commedia per musica*, however, is not on this small scale, but is a full-blown three-act opera. Hugo Goldschmidt has traced the Roman comic operas of the seventeenth century to a Spanish origin; this

would account for their taking root easily in Naples at a later date. Scarlatti's early operas include one or two which belong more or less to the Roman type: "Dal Male il Bene" is a good example. These, however, were in pure Italian, and preserved the courtly Spanish character, though some interesting examples of dialect opera were produced at Rome, and are discussed in detail in Goldschmidt's "Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert". The essentially Neapolitan comic opera arose in 1709, and was evidently derived from the half-serious, half-comic opera of Scarlatti's early years; "La Rosaura", and "Il Figlio delle Selve", are other examples. Since the first known Neapolitan dialect opera was produced with the apologies of the management, apparently as a stop-gap, it seems likely that it was sung mainly in dialect because there was no time to turn the rough draft into literary Italian. We know that with even so classical an author as Metastasio, the turning the play into polished literary Italian was a very important part of his method, according to his own description. The experiment being successful, it naturally was repeated, and so a definite style grew up, depending for its interest on the lively presentation of popular local types, and later introducing an occasional parody of the *baroque* style of *opera seria*. In the early comic operas all the characters talk Neapolitan except those who are held up to ridicule as Romans or North Italians; in the same way we find the Florentine's pedantically pure Italian made fun of in the Venetian comedies of Goldoni. This, however, was not kept up for very long; no doubt it was not always possible to secure the services of a sufficient number of good Neapolitan singers, and the later type of comic opera does not present us with more than four or five characters who speak the dialect. Scarlatti's one attempt at comic opera, it will be remembered, is in Italian all through. After the reduction in the number of dialect parts, the local characters, as might be expected, are generally servants, or at any rate people in the humbler ranks of society, and we see a regular tendency to keep up the old-fashioned arrangement of comic scenes in serious opera. Thus in Scarlatti's opera, Rodimarte and Rosina, the two servants, have just the same sort of scenes at the end of each act as, for example, Orcone and Dorilla in his "Tigrane"; and in Leo's comic operas we find the same thing. We see, therefore, that so far from the comic opera being derived from the *intermezzo*, the *intermezzo* might have been derived from the comic opera as easily as from the serious opera. The attempts to parody the style of grand opera are often extremely amusing, even to a foreign reader who has only the very slightest acquaintance with the Neapolitan dialect, and who has no means of understanding the innumerable allusions that there may be to things of purely local and momentary interest. The form of parody that is most obvious to the historian is the introduction, generally towards the end, of a young lady who gives the company a short autobiography in elaborately elegant Italian, sometimes punctuated, like the Prologue's speech in tht "Midsummer Night's Dream", so as to convey a sense different from thae which she might be supposed to intend. She has generally been discovered unexpectedly, and informs us that she belongs to a noble Roman or Florentine family, that her father was taking her by sea to Genoa or Leghorn, as the case may be, that they were seized by pirates, her father killed and herself made prisoner. Further questioning elicits the fact that she is a singer, upon which she is requested to oblige with a song. A harpsichord

is brought on to the stage, and she sings the last new fashionable aria, no doubt giving a humorous imitation of the airs and graces of the last new fashionable *prima donna* or *primo uomo*. This takes place in Leo's comic opera "La Somiglianza di chi l' ha fatta", and in this case Merlinda, the young person whose sad history has been related above, chooses to sing a song from Leo's own serious opera "Il Trionfo di Camilla", produced the same year.

The *opera buffa* probably contributed more or less to the downfall of that characteristic figure of eighteenth century musical life, the male soprano. Comic opera was not suited to his style. Probably his deportment on the stage was too artificial and stilted to be endurable in a part which demanded lively and natural acting. The force of habit was, however, too strong. Audiences had grown so accustomed to hearing the representatives of Scipios and Cæsars sing florid airs in a high soprano voice that not even in *opera buffa* could they allow their heroes to descend to a tenor or a bass. For one evil another was substituted: the second was a lesser one, certainly, but none the less an evil, and an evil perpetuated down to our own day, in spite of would-be reformers. The hero's parts were sung by women, and so it is to the Neapolitan comic opera that we must trace the origin of the "principal boy" of our pantomimes and burlesques.

A second important development which owed much to the comedies of Leo and his contemporaries was the tendency to gather up the characters at the end of an act into something like a chain of movements working up to a dramatic and musical climax at the fall of the curtain. The invention of the concerted *finale*, as it is called, has hitherto been ascribed to Nicola Logroscino, and its development to Piccinni. About Piccinni's share in the work I am not yet able to give a decided opinion; as to Logroscino, the few examples of his *finales* that remain to us do not warrant the supposition. His concerted *finales* are certainly an advance upon his predecessors in the humorous treatment of voices and instruments, but they are in no way ahead of Leo's so far as structure is concerned. The practice of extending the *finale* to a chain of several movements was probably introduced by Galuppi, though I have found one *finale* of Leo in two movements, the first slow, the second quick. This is in the opera "Lo Matremonio annascuso", which F. Piovano has now shown to belong to the year 1726. It thus appears as an isolated experiment, probably regarded as unsatisfactory, since it was not repeated. We may compare its fate with that of the beautiful septet in Scarlatti's "Eraclea". It is not necessary to recapitulate here the history of Scarlatti's contribution to the development of the concerted *finale*.
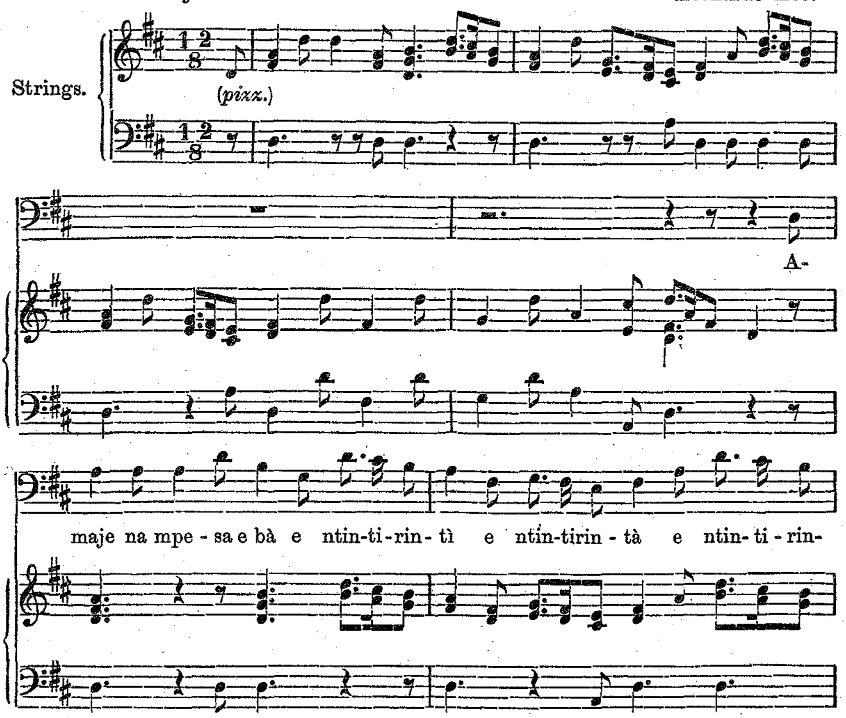
Scarlatti, as we know, did not realize anything like the full possibilities of the form; Leo and Vinci appear to have been the first to systematize it in their comic operas. But both Leo and Vinci are bitterly disappointing even in their longest examples. The tendency, as we should naturally expect at this date, is towards some sort of sonata-form; but there appears to be singularly little sense of climax, either dramatic or musical. We constantly find that instead of the characters joining in one by one and ending with a sort of chorus, as in the second act of "Figaro", to take a classical example, they leave off gradually, and most of these *finales* end with a solitary character on the stage, who seems, if we can judge from the score, to have enough to sing to make an anti-climax and not enough to place him in a

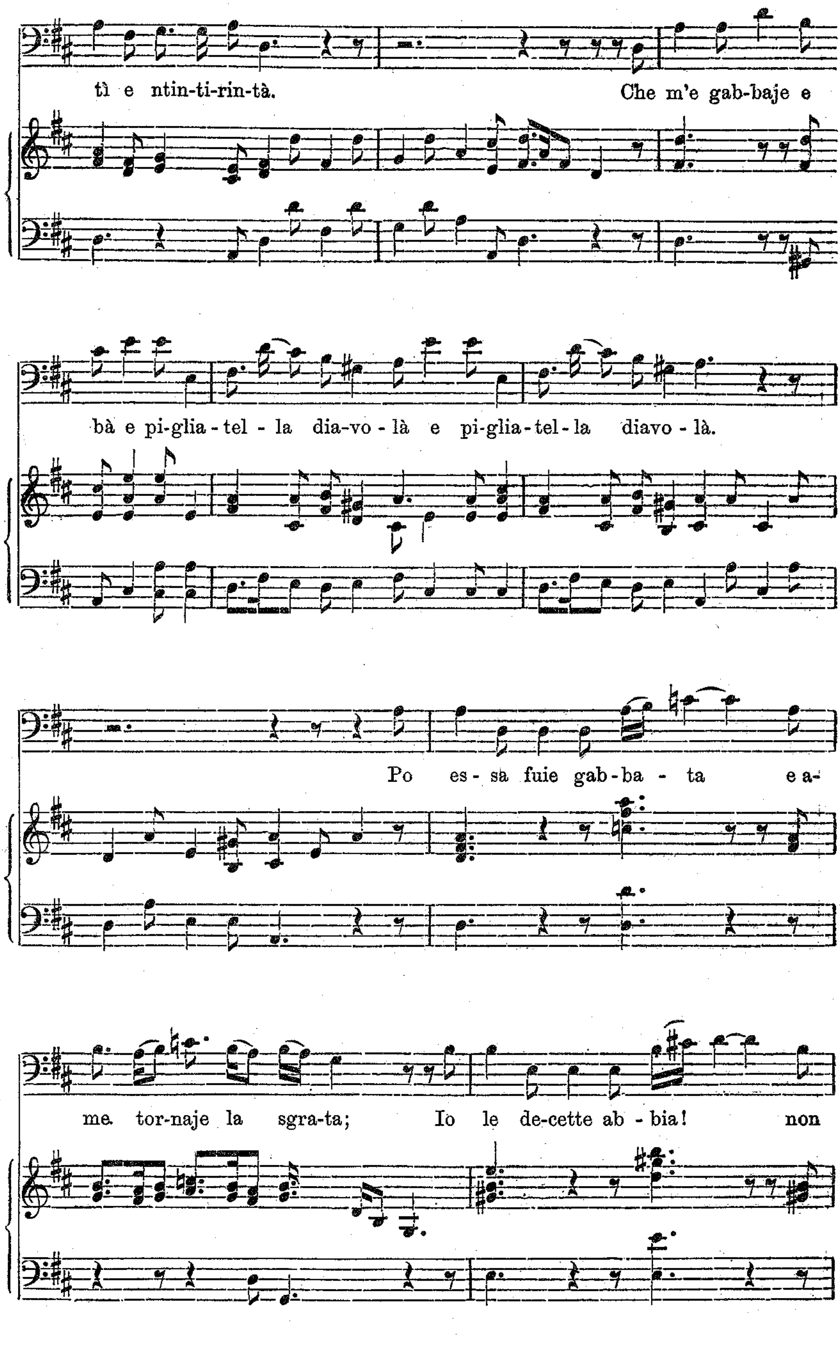
position of dramatic importance. Nevertheless, we are bound to remember that the score of an opera, especially an old one, is often misleading; and we must make considerable allowances for the stage business which must often have played a more important part than our imaginations are capable of reproducing.
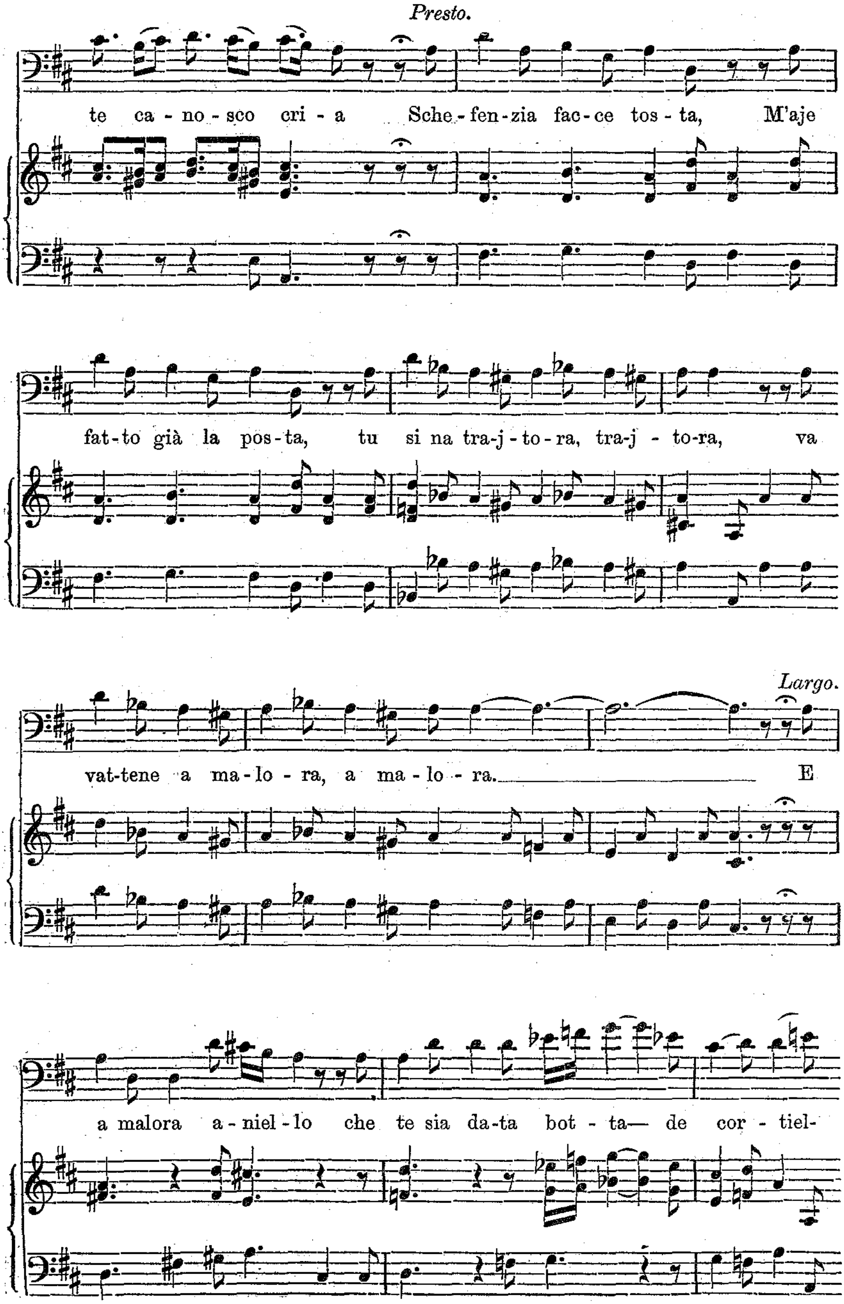
A third important item in the Neapolitan comic opera is its treatment of folk-song, a subject which is of the greatest interest to us all at the present day. Italian folk-song is a very much neglected field of research, and the amount of work done by modern Italian historians for the traditional melodies of their country compares very unfavourably with what has been collected in the United Kingdom, in Germany, Bohemia, Hungary, and other states. The Italians are too much absorbed in producing new music to care much for the preservation of the old. Every year the Neapolitans celebrate the festival of the Virgin by a pilgrimage to her shrine at Piedigrotta, which finds its artistic expression in a profusion of popular songs, some of which have become permanent favourites with all visitors to Naples, though Neapolitans would consider them very much out of date. Every year produces its new specimens, good, bad, and indifferent, and it is remarkable how little the type has changed in the course of two centuries. Almost every comic opera of Leo's period has one or more songs of this kind, and for the historians of folk-song they ought to prove very valuable material. The following is a typical specimen.

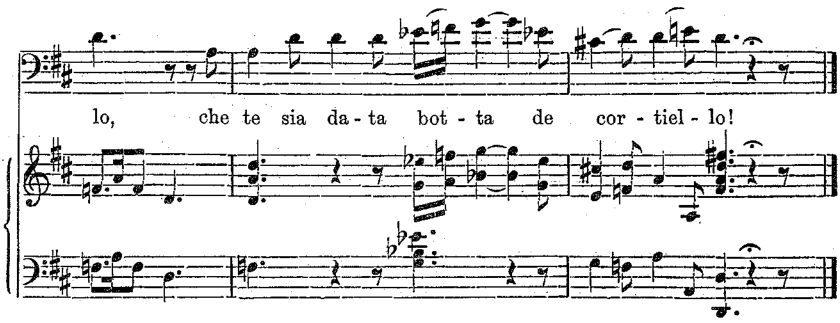
Canzona.

Largo. Leonardo Leo.
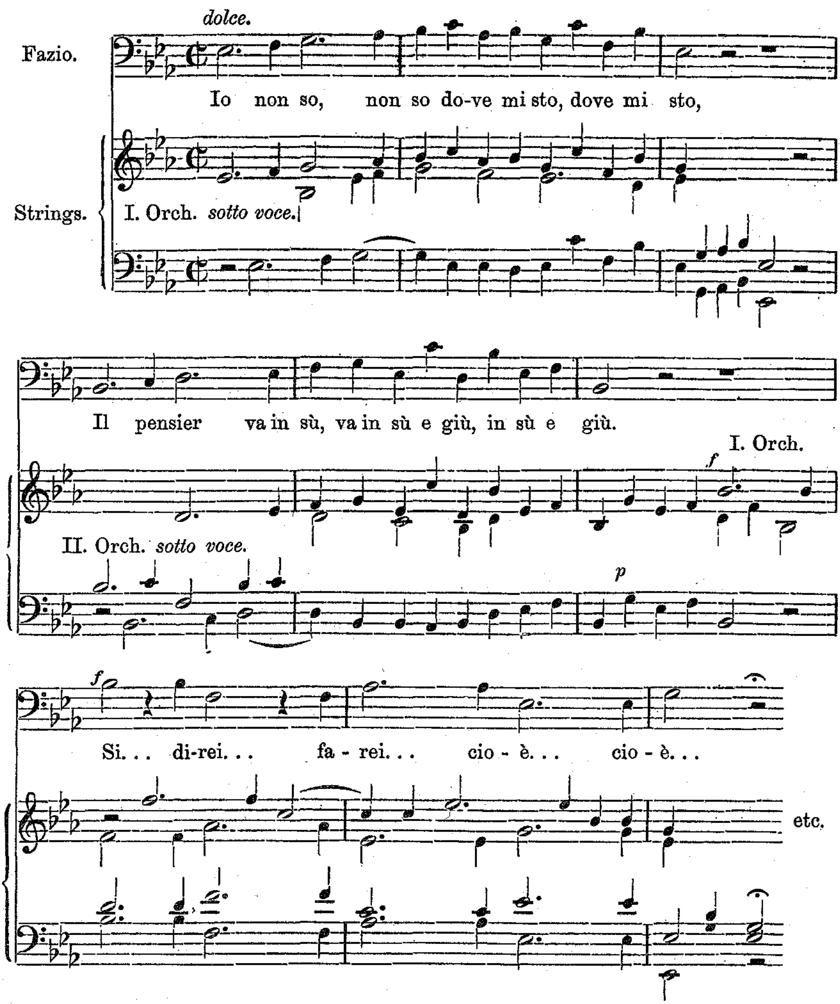



tì e ntin-ti-rin-tà. Che m'e gab-baje e
bà e pi-glia-tel-la dia-vo-là e pi-glia-tel-la diavo-là.
Po es-sa fuie gab-ba-ta e a-
me tor-naje la sgra-ta; Io le de-cette ab-bia! non


Presto.
te ca - no - sco cri - a Sche - fen - zia fac - ce tos - ta, M'aje
fat - to già la pos - ta, tu si na tra - j - to - ra, tra - j - to - ra, va
Largo.
vat - tene a ma - lo - ra, a ma - lo - ra. E
a malora a - niel - lo che te sia da - ta bot - ta— de cor - tiel-



I have thought it better to speak of the comic opera generally than to describe Leo's operas separately in detail. They are, of course, all in manuscript, and most of them are at Montecassino. The most famous of all is to be found at Paris as well, and a copy of the first act only is at Naples. This is "Amor vuol sofferenze", from which the song quoted is taken. The opera was extraordinarily popular, and, as sometimes happened in those days, was known under two other titles, "La Finta Frascatana" and "Il Cioè". Florimo, with his usual carelessness, supposed them to be three separate works; indeed, the single act in the library of the Naples Conservatoire is catalogued as "Camilla ed Emilio", these being the first two characters mentioned. Cavaliere Leo identified this with "Amor vuol sofferenze" by comparing it with the complete libretto in the same library, and I was fortunate enough to find the opera complete at Montecassino. A study of the score and libretto showed us that the opera was very probably the same as that mentioned as "La Finta Frascatana", since the plot turns on the fact that the heroine, Eugenia, disguises herself as a native of Frascati. All doubt was removed by the well-known passage in the letter of President des Brosses to M. de Neuilly. Writing on November 24, 1739, he says, "Nous avons eu quatre opéras à la même fois sur quatre théâtres différents. Après les avoir essayé successivement, j'en ai bientôt quitté trois pour ne pas manquer à une seule représentation de la *Fresquatana*, comédie en jargon, dont la musique est de Leo. Quelle invention! quelle harmonie! quelle excellente plaisanterie musicale! Je porterai cet opéra en France". It is clear from this that the opera, which was produced in 1739, was if not officially at any rate commonly known by the more convenient title of "La Frascatana" or "La Finta Frascatana", under which name it was revived later. The opera was also called "Il Cioè", from the absurd character Fazio Tonti of Lucca, a muddle-headed person who is perpetually explaining and contradicting himself by means of this word. He has two fine scenes in the course of the opera, the first of which attained a considerable celebrity. It is preceded by an elaborate accompanied recitative, which shows a skilful handling of the form for comic purposes. In the air itself, Leo has divided his strings into two similar groups, playing alternately, like a double choir. The composition is evidently intended as an amusing parody on Leo's own ecclesiastical style, no doubt in order to illustrate the pompous and self-sufficient character of Don Fazio.



In the middle section there is a parody of the Metastasian habit (alluded to by Marcello in the "Teatro alla Moda") of making the singer compare himself to a little wind, or a little bird, or anything else equally inappropriate.

Leo's compositions for the church are better known than any of his secular works. The "Dixit Dominus" in C major for eight voices and orchestra is accessible in modern editions, and will be familiar to most readers. There is another "Dixit Dominus" in D, for ten voices and orchestra, which is an even finer composition. His most celebrated oratorios are "La Morte di Abele" and "S. Elena al Calvario", both dating from 1732. Both are of course in the conventional style of their period, but nevertheless contain some

remarkably beautiful music; "S. Elena" has a good overture, a well-worked chorus "Di quanta pena è frutta" and two magnificent airs for the heroine. In the more severe style there is the nine-part motet "Heu nos miseros", the well-known "Miserere" for eight voices, and a very interesting collection of short motets for the Sundays of Lent, of which the autograph score is in the British Museum. All Leo's best church music seems to belong to his later years; the "Miserere" is dated 1739, the "Dixit" in D was composed in 1742, and the motets for Lent in the year of his death, 1744.

Leo's church music is always characterized by the three qualities which I venture to think are the most important in this class of music—beauty, dignity, and solidity of workmanship. He is at his best in massive fugal movements; a good example has been printed by E. Prout in his book on Fugal Analysis. His aria movements are of course in the conventional shape, with a good deal of florid vocal writing; but that does not make them any the less beautiful or the less dignified. It is interesting to compare Leo's church music with that of his contemporary Durante, who had a very high reputation for this branch of art, probably because he devoted himself to it almost exclusively, and never ventured upon opera. It is easy to see why Durante was more popular as a church composer than Leo. Durante is sentimental; Leo is not. Durante's technical skill was no doubt quite as great as Leo's in the matter of counterpoint. But he has no great love for massive contrapuntal effects. His parts weave in and out on purely conventional lines; the same sequences and imitations are perpetually recurring, and his most individual moments are to be found in his somewhat sugary solos. When he is at his very best, he is most touchingly beautiful, and seems to foreshadow Mozart. But Durante could not keep his style up to a high level for any length of time, and soon sinks back to the commonplace. Leo hardly ever attempts the pathetic, and if he has a fault, it is dryness. But his sense of tonality and form is strong; his fugues may be devoid of sentimentality, but they are vigorous, and he knows how to make his subjects contrast and stand out clearly. He writes his music in the truly classical spirit, knowing—as Scarlatti knew, as Mozart and Beethoven and Brahms knew—that a composition must develop organically out of its own musical ideas, and not depend upon the suggestion of things purely external to music.

This difference of temperament between Leo and Durante caused the next generation of Neapolitan composers to fall into two groups, the "Leisti" and "Durantisti". The disciples of Leo aimed at richness of harmony, at part-writing and counterpoint—in short, at scientific composition, in the best sense of the word. Durante's disciples were all for clearness and facility. We see at once the virtues and the vices of both methods. Both styles are of course necessary to all good music; we find both in Scarlatti, both in Mozart. It would be unjust, indeed, to deny to Leo all beauty and clearness of melodic style; still, he is always too intellectual to catch the public ear as did Pergolesi.

It is not altogether easy to sum up Leo's position in the history of music. The music of his day is more obsolete to us than that of Scarlatti. We certainly could not revive his operas, serious or comic, and given the mediævalizing tendency of church music at the present day, even his Masses are not likely to be heard again. He claims our attention on a variety of small

technical details. He went a step farther than Scarlatti in the development of sonata-form, that is, in the binary form used for nearly all operatic arias. He continued Scarlatti's work in the direction of the operatic *finale*; he greatly improved upon Scarlatti's treatment of the modern harmonic counterpoint, especially in the composition of double and triple fugues; and he is probably to be considered as one of the founders of modern counterpoint as an educational implement. Considering him as a poet, viewing his work as a whole, he is a composer for his own period rather than for eternity. The best that we can say of him, and it is what anybody might be proud to have said of himself, is that he consistently upheld the highest possible ideal of beauty, dignity, and solid scientific writing in an age that has generally been regarded as one of the most decadent periods through which the art of music has passed.

Handel, Erba, Urio, and Stradella.[1])

By

Percy Robinson.

(Manchester.)

Many errors in the history of music have of late years been rectified, many events freshly dated, many works given back to their real composers. Could complete knowledge ever be attained, the number of these changes might perhaps be multiplied fiftyfold. It is proposed to question here the authenticity of three compositions, a "Te Deum", a "Magnificat", and a "Serenata", the first of which has been assigned by Chrysander to F. A. Urio (circa 1700), the second to Dionigi Erba (circa 1690), and the third to the famous Alessandro Stradella (1645?—1682).

Of these three compositions manuscripts were discovered in England at different times after the death of Handel, who had clearly used the works with great freedom, notably in Israel in Egypt (1738). Reasons will be advanced here for concluding that Handel himself wrote all these works, probably about the year 1709. Manuscripts of some or all of these, whether originals or transcripts, might repose together in his library, and pass out together, either by accident during his life-time, or through some misapprehension after his death. Being known to have belonged to him, they would naturally arouse interest, and stimulate ingenuity to conjectures or interpre-

1) In Band III, S. 490 von Grove's *Dictionary* (neue Ausgabe) befindet sich zum Artikel "Oratorio" folgende Fußnote: — "Much the most ingenious theory [in defence of Handel's character] is that presented in the *Musical Times* of December 1905, by Mr. P. Robinson, who argues that the works of Urio and Erba are not by those composers but by Handel, having been written at the small towns of the same names in North Italy. But this seems more brilliant than plausible, and does not touch the question of internal evidence; and Kerl and the rest still remain". Einem Argumente, dem in einem solchen Werke nachgesagt wird, daß es eine "ingenious theory" und "brilliant" sei, kann die Redaktion die Spalten der Sammelbände nicht verweigern; aber sie ist in keiner Weise für die Ansichten, welche in diesem Artikel zum Ausdruck gelangen, verantwortlich. [Anm. d. Red.]
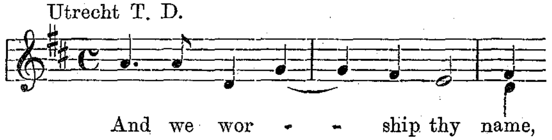
tations, which might take any, except the right, direction. Some such fate indeed would appear to have been that of a transcript of his early opera "Silla" — perhaps also dating from 1709 — the autograph of which happens to have been preserved in a fragmentary condition. This transcript, or its descendant, acquired the heading, "Opera by Gio. Bononcino". It is well known that hosts of manuscripts exist, bearing no name, or bearing a name to which they are not entitled.

I.
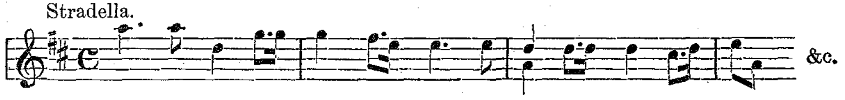
Before the MS. evidence is discussed, it will be better to state the positive grounds for believing that Handel wrote the "Urio" and the "Stradella". After the writer had noticed that the "Urio" appeared to borrow from the "Stradella", it occurred to him that there might possibly be some discoverable connexion between one of these works and works written at Hamburg, before Handel had ever set foot in Italy. Only two of the composer's larger Hamburg compositions have survived, both by the bye in anonymous copies. The opera "Almira" was examined without tangible success; but a search in the 1704 "Passion", Handel's authorship of which is for the present postulated, and, as it happens, is not material to the argument, led to some unexpected results. By means of resemblances, linked together in a very curious way, it seems possible to establish a connexion between Handel's "Acis and Galatea" (circa 1720), the "Urio", the "Stradella", and this 1704 "Passion". It will be recognised that in such a case indications, though separately slight, may nevertheless be of considerable importance and cannot safely be neglected. To introduce the argument it will be necessary to refer at first to other works by Handel.

Here is the theme of a fughetta in Handel's "Utrecht" Te Deum (1713), placed by the side of the fugue-like theme of the "Stradella" Overture, 2nd movement [1]). A little phrase that follows in the "Stradella" is included.

Utrecht T. D.



Stradella.
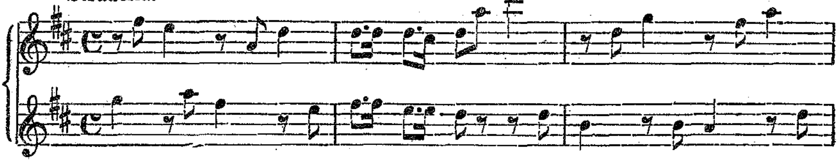


In the two movements there is some similarity of structure. Observe, among other points, the irregularity of the first entries, the "Stradella" falling unexpectedly to the dominant instead of the tonic; the "Utrecht" rising here to the third, yet later on reproducing in the upper violin part that curious drop to the dominant. The "Utrecht" then probably owes something to the "Stradella".

Now up to 1713 Handel's compositions had been mainly secular. In

1) Prout has called attention (Musical Record 1871) to the reappearance of this "Stradella" theme in Handel's "Joseph" (1743): but the latter form is just as like that of the "Utrecht".

the "Utrecht" the words following those quoted are, of course, "Ever world without end" (in sæcula sæculorum). Handel could scarcely have forgotten that he had used the same theme, in conjunction with another, in setting the words "in sæcula sæculorum, Amen", at the end of his psalm "Nisi Dominus" (July 1707)[1]. It is indeed only at Bar 8 of this eight-part chorus that we find the exact resemblance (this being also the first regular entry), as in other places the theme is only used to set the word "Amen", and has to lose the opening dotted crotchet in consequence. At the first entry the theme irregularly r i s e s to the dominant where the "Stradella" falls. But what seems to constitute a singular link between these two movements is that we find later in the "N. D." episodes, consisting of ejaculations (quaver and crotchet) of precisely the same character as those in the curious "Stradella" c o d a, of which we quote a fragment.

Stradella.

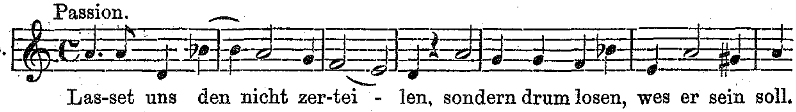


The form is precisely the same, and even the upward rise on resumption has its counterpart in the "N. D.". And let no one doubt because of the usual decapitation of the "N. D." theme. For we find the same subject in the same form used as part of the subject in the chorus "He smote all the first born" (Israel in Egypt); and this chorus stands, if a short recitative chorus may be left out of account, immediately after the "Hailstone" chorus, the opening of which is well known to owe something to the "Stradella" overture, 1st movement. No doubt Handel had also in his mind an organ fugue (circa 1720), but the other portions of the subject or subjects of this organ fugue are transformed almost beyond recognition. The "Stradella" may be supposed to have been in Handel's mind, and yet the form is that of the "N. D.". In all probability then the "Stradella" and "N. D." movements are connected.

Now prior to the "N. D." Handel had written very few choral fugues, so far as is known. He must therefore have had a lively recollection of the most important fugue in the 1704 "Passion". Here is the subject and the following counterpoint, which accompanies the subject in the exposition.

Passion.
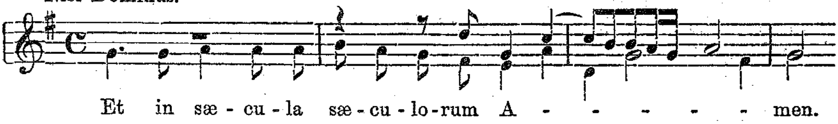
Alto.



The counterpoint should be noted, because the "N. D." theme is also regularly accompanied by practically the same counterpoint. Instead of the usual form of the "N. D." theme a variation at Bar 33 is quoted.

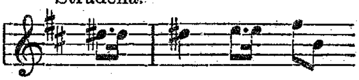
1) This concluding chorus is not contained in the German Handel Society's Edition, but may be found in Novello's pianoforte score.

Nisi Dominus.
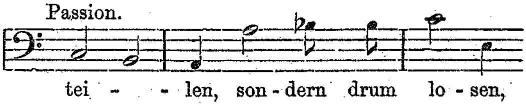


A further point may be noted. Turn back to the "Stradella" quotation, and consider why there is found that unexpected drop to the dominant. Obviously because otherwise, with D, the introduction of the second phrase, also on D, would be monotonous and ineffective. But why select a second phrase which creates the difficulty? It is not a counterpoint to the first theme, but appears separately twice more, taking this form:

Stradella.



The reason is suggested by the "Passion" chorus. The counterpoint quoted above accompanies the exposition only, but following immediately on the last entry we find a shorter phrase, which is prominent for the rest of the movement:

Passion.
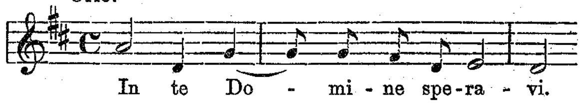


The penultimate note varies between a minim and a crotchet, and the drop between a sixth and a fourth. The sudden introduction, the short uncommon form, rather melodic than contrapuntal, the minim or its equivalent followed by two quavers, the drop at the end — these resembling features strengthen the suspicion that the "Passion" and "Stradella" movements are connected.

To change this suspicion into a practical certainty the argument must proceed by way of the "Urio". Here is first the theme of the final chorus. The time-values of the original have been halved, that it may be more easily compared.

Urio.

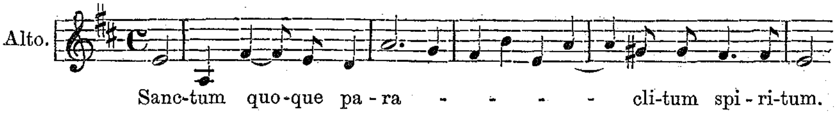
Alto.



The ejaculations in the "Urio" seldom occur until the last bar but four, when for a bar and a half they are of the same character as those in the "N. D." and "Stradella". On the other hand, when the chorus reappears in "Saul" (1738) as "Retrieve the Hebrew name" (final chorus), these ejaculations are much more prominent. It may be worth mentioning that the writer, on first making acquaintance with the "Stradella" serenata, was struck by the resemblance of its theme to that of "Retrieve the Hebrew name". This was before he had seen the "Urio" Te Deum.

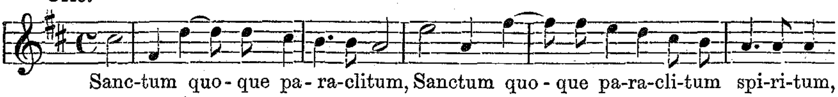
Earlier on in the "Urio" there is another five-part chorus, an irregular sort of fughetta, which commences in this way, the time-values having again been halved:

Urio.



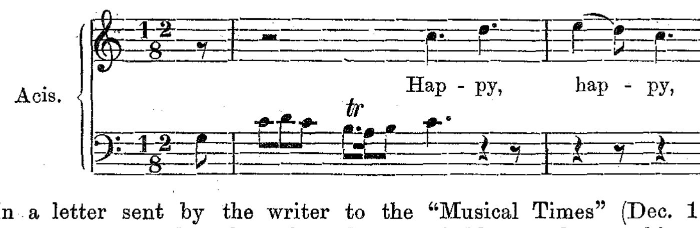
The theme is also introduced a minim earlier in the first treble a fifth higher. The two voices differ in the last bar or half bar, which are additions to introduce a previously-impracticable modulation to the dominant. Apparently then we have again the "Passion" subject and counterpoint, making one long subject, the scale descent being cut short, which indeed was necessary, owing to the close imitation. It is not surprising, therefore, to find the second treble entering with this, Bar 6:

Urio.
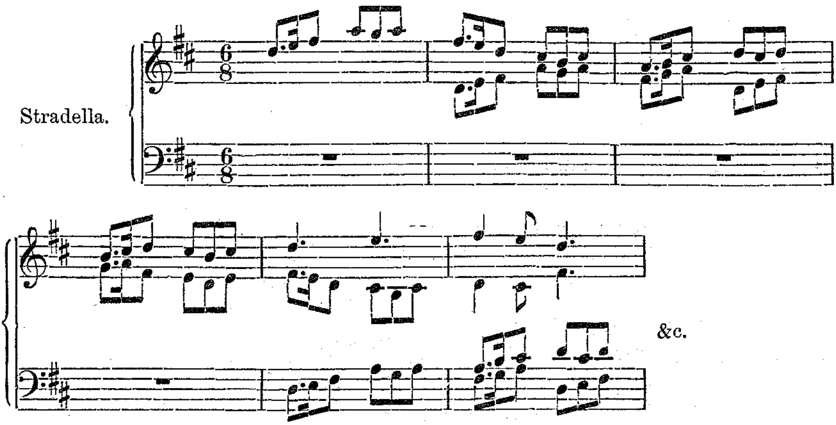


Here then is a further resemblance and moreover a double-barrelled resemblance. A step further afield must now be taken, before the argument winds round again to the "Passion". The form of the last-mentioned chorus, "Sanctum quoque", deserves examination. A long subject imitated after a slight interval (here a minim) by a second voice, while the other voices enter later with the first portion only of the opening form, with constantly varying continuations, which, however, never introduce the second portion. This form must be extremely uncommon. Having looked through the greater part of Handel's works, the writer has found only one parallel, and that not the chorus in "Saul", which has the theme. The parallel is the chorus — again in five parts — "Wretched lovers" (Acis), where the second voice enters a semibreve or bar later. The theme exhibits also a slight resemblance in the curve, and in the opening cretic (long short long) rhythm, a rhythm somewhat rare at the beginning of a fugue subject.

From "Acis" the return journey commences. The number originally preceding "Wretched lovers" was the duet "Happy we" — the chorus being a later addition. Here is the return to the first section, including the opening voice-phrase:



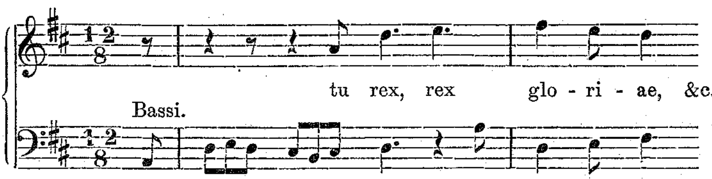
In a letter sent by the writer to the "Musical Times" (Dec. 1905), it was remarked casually that this duet probably owed something to the "Stradella" overture, third movement. Of this the opening bars are quoted.

Stradella.
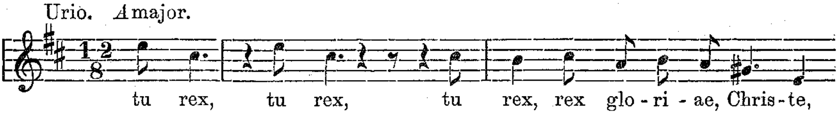


It may be noticed that the upper violin part in Bar 3 (of course in quavers throughout) is the most conspicuous feature of the "divisions" of "Happy we", particularly of those in the chorus. Next compare the duet immediately succeeding the chorus "Sanctum quoque" in the "Urio", selecting the part corresponding to the "Acis" quotation.

Urio.
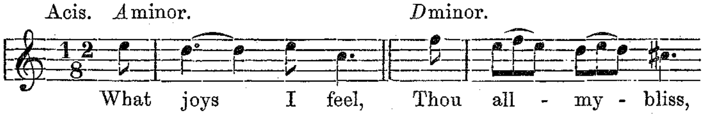


As in the "Acis" the two violins and oboes play in unison over the bass, so in the "Urio" we find the two violins and violettas all' ottava on the line above the bass. A certain resemblance at the opening of the voice-parts of the second sections in the two duets is also worth noting — the "Urio" has the three-section form, but not a strict "da capo".

Urio. *A* major.
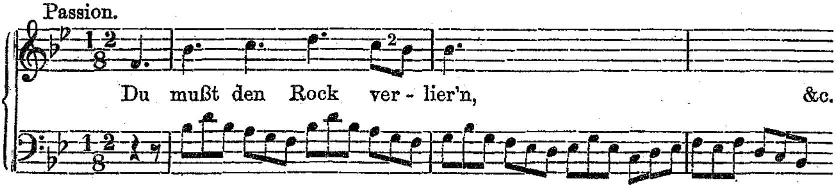


Acis. *A* minor. *D* minor.



In each case the quotations exhibit the only new features of the second sections. Compare next this quotation from the opening of the air immediately preceding the "Passion" chorus. The bass reproduces the continuation after the conventional false start.

Passion.



The original has the time signature ₵ for the voice-part only; it has been altered to facilitate comparison. The curious resemblance of the prominent words "Du — Rock", "Tu rex", will not escape notice. It may also be observed that the corresponding phrase of the "Stradella" bears all the appearance of being an opening phrase for the voice; and that while Bar 2 exhibits the two phrases which accompany its first half, Bar 3 exhibits those which accompany the secong half. Now it is very curious that this voice-phrase never appears again, nor is there any other phrase in the remotest degree resembling it; and moreover the phrases of Bar 3 vanish at the same time. The rest of the movement is occupied with a treatment of the two phrases of Bar 2. Yet the introduction palpably leads up to, and is conditioned by, this voice-phrase. The explanation may be found in the "Passion" air. An intended reversal of the six-note "Passion" germ, to harmonise with the voice-opening, was bound to arise, not from the original form, but from that seen at the end of the "Passion" quotation, and would result in the "Stradella" form, Bar 1. Now the "Passion" voice-opening, except for the conventional false start, is, like the "Urio" opening, never repeated till after the "da capo". Hence the phrase in the "Stradella" — so singular, in any cases in this class of movement — is never repeated, but the six-note accompanying germ and its inversion are treated at length. In fact, as in the second movement, the derivation from the "Passion" explains the structure, so crude from a formal point of view. Again, the lively $\frac{12}{8}$ chorus "But that he said, I am king of the Jews", which would stand in the "Passion" on the page immediately preceding the air, may have had some influence on the vivacious treatment of "Tu rex" in the "Urio". As it happens, the two phrases of the "Stradella" bar 3 are rather prominent in this chorus.
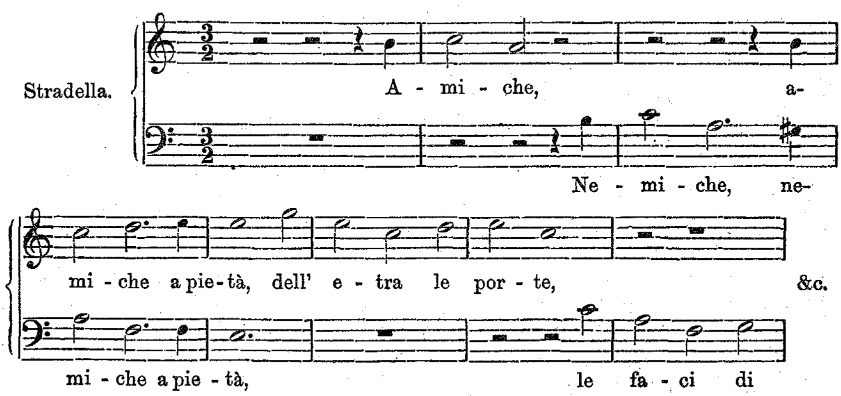
Some objection might be taken to the slight difference from the other forms, which the "Passion" opening phrase exhibits. Still, Handel could hardly have thought it important — for this reason. This air is the second in the "Crucifixion" section of the 1704 "Passion". But "As when the dove", the air in "Acis" immediately preceding "Happy we" was incontestably suggested by the second air in the "Crucifixion" section of Handel's 1716 "Passion". To a moral certainty then the composer had this 1704 "Passion" air in his mind, when writing "Happy we", yet the phrase takes the form of the "Stradella". And the general accompaniment of "Happy we" is far more like that of the "Passion" air than those of the "Urio" or "Stradella". It is true that it is still more like that of "Venga il Tempo" in "Il Trionfo del Tempo" (1708), reproduced as "Come O time" in the "Triumph of Time and Truth". But that is because "Venga il Tempo" must itself have been derived from the "Passion" air "Du musst den Rock". It is worth while to point this out, for the observation makes

the question of the authenticity of the "Passion" immaterial to the argument; it was a work with which Handel was at least very well acquainted. We find again the uncommon feature of a voice-part with the C time-signature over a $\frac{12}{8}$ part for bassi alone; the same key B♭; the same general structure; a six-note germ almost identical with that of the "Passion", ending however A F A instead of A G F, and repeated likewise, first on the third, then on the fifth below; and a first phrase for the voice identical for the first four notes — excluding, that is, the initial F, which the Italian words have to reject — and after a more extended course finishing with C B♭. This is interesting, besides, as showing that Handel had the "Passion" in his mind in the summer of 1708.

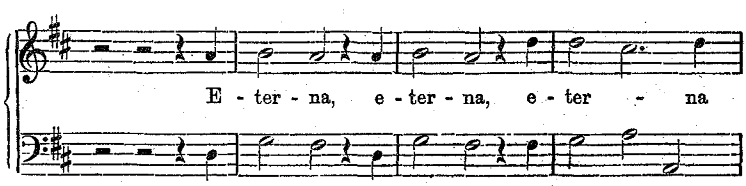
It might almost seem allowable to conjecture that the words "Let us not divide" suggested the frequent association of the two "Passion" themes, or their derivatives. Perhaps another example may be noticed in Handel's Suites (1720), in the fugue and the succeeding $\frac{12}{8}$ gigue of the sixth suite. The gigue can hardly be independent of "Happy we" (Acis), and the fugue subject certainly has a slight but traceable resemblance to the united subject and counterpoint of the "Passion" and "Urio" choruses.
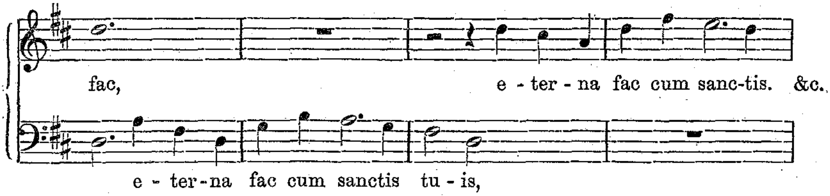
Before an attempt is made to estimate the force of these resemblances, another singular likeness between the "Urio" and the "Stradella" alone must be noticed. Here are extracts from duets between canto and basso in each work; they exhibit three prominent phrases for the voice, taken in order. Those in the "Urio" represent the three phrases to which the opening words, "Eterna fac cum sanctis tuis", are set. Those of the "Stradella" are the first and the two other prominent phrases in the first half of the duet. The first pair in each are continuous. It will be observed that the extracts up to the end of the second phrase are of precisely the same length.

Stradella.



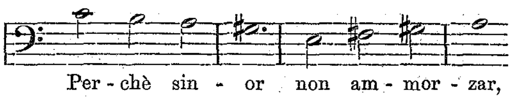
Urio.



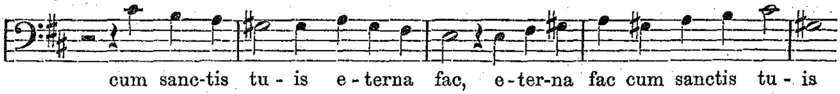


The third phrases exhibit a relationship corresponding to that between the second two:

Stradella.



Urio.



Both movements contain also the same kind of long-winded cadences. Now when two works, each with (say) 31 main themes, the one sacred, the other secular, are chosen at random, we do not expect to find a resemblance as strong as that exhibited here by the first phrases alone. Let us suppose however that such a resemblance may be found, due to accident, once in ten times. Then with similar allowances for the other three (including, that is, the fact of the movements being duets for canto and basso), the whole series might happen accidentally once in ten thousand times. In estimating, on the same rough basis, the chances of accident again for the whole of the phenomena exhibited by the "Passion", "Urio", and "Stradella", this 10,000 must be multiplied by $(10^2 \times (\frac{30}{2})^2)^2 \times 30$ (because the consecutive themes in each work happen to be the same pair) $\times$ 40 (?) (because of the resemblance of words). The result is, that the phenomena would not all appear accidentally once in six thousand million times. Nor does this reckoning take account of the resemblance between the "Stradella" second movement, the "Urio" chorus, and the "Nisi Dominus". Such an infinitesimal chance may be neglected. Again, the chances of the "Urio", with its relation to the "Stradella", which Handel also picked up, having found its way to Hamburg by 1704, and of Handel selecting two of the same themes for his "Passion", are hardly worthy of consideration. It is practically certain that Handel wrote the "Urio" Te Deum. The "Stradella" might perhaps have been accidentally picked up once in 25,000 times; or it might have found its way to Hamburg, where Handel evolved those dull "Passion" forms, though he reverted later to the superior attractions of the serenata. Both suppositions are possible, but the reasons for taking refuge in either should at least be exceptionally cogent. And it must be remembered that neither explanation would throw any light on the curious construction of both "Stradella" movements. Viewed as the result of hasty adaptation for a work despatched without much care, and in a vein of sportiveness, they cause no surprise.

II.

To turn now to the "Urio" MSS., a description of which will be found in Grove's Dictionary (Art. Urio). One manuscript of unknown date is found to bear at the top of the first page the heading "Te Deum, Urio. 1660". This is the only heading on the MS. Now 1660 is impossible, first for Handel, secondly for F. A. Urio, thirdly for any composer. But the man who takes the trouble to affix a conjectural date is a man who feels an interest in his subject. It is palpable then that this copyist had nothing before him about Padre F. A. Urio, or he could not have failed to hand down the information. A second MS. is stated on its cover to have been in the possession of John Stafford Smith in 1780. The information proceeds: "by Urio — a Jesuit of Bologna, apud 1682". Here then is another date, differing from the former, hardly reconcilable with the authorship of Padre F. A. Urio, whose Op. 1 was published in 1690, and in its very form proclaiming itself to be an unauthorised addition. "A Jesuit of Bologna", again, came from no Italian manuscript. All except the name Urio are clearly later additions. There is however another heading not on the cover, but at the top of the score itself, the earlier part. This runs: "Te Deum. Urio. Con due Trombe &c." — a description of the instruments. Not a word again about Padre F. A. Urio. Nevertheless a third MS., the cover of which states that the copy was made in 1781, has attained to that precise information, which was so strangely withheld from those who came earlier. "Te Deum Laudamus con due Trombe (&c). Del Padre Frañco Uria (sic) Bolognese" is the pronouncement of this cover, there being this time nothing at the top of the score. Now Urio was a native, not of Bologna, but of Milan. How then did the "Bolognese" arise? Probably very little will be risked in supposing that some one, having a simple "Urio" before him, made inquiries and learnt that there were in Bologna copies of two works by a Padre Urio, the second of which works, "Opera seconda", was also printed at Bologna.

In this second work we find "— del Padre Francesco Antonio Urio". About 1780, in short, some one did very much what was done later by Chrysander; a gallant attempt was made to explain "Te Deum, Urio". He who hesitates at this conclusion may still be puzzled to explain how this more precise information was disdained by the other copyists; nor will the theory that two independent copies of this elsewhere-unknown Italian work found their way to England, be of much service, quite apart from its extra improbability; the blunders of the one copy, the plain "Urio" of the other would still cry out for explanations.

For reflection might have suggested how improbable it was that a ceremonious Italian, or an ignorant Englishman, should have whittled away the usual full titles, not leaving even a preposition before the composer's name. Nowadays on a concert programme a plain "Urio" might be written, but this fact contributes nothing to the present question. It is the flagrant and motiveless contradiction of the manuscript practices of the time which makes the "composer" interpretation so highly unlikely. What else then can "Te Deum, Urio" mean? Or, as there is no peculiar magic in the word "Urio", what else can "Te Deum, Ventimiglia", "Te Deum, Cannons". "Te Deum, Como" mean? Urio is a small village on the shore of Lake Como, facing the Villa Pliniana, five miles from Como, and ten miles from

a small town Erba. Like the "Furii geminae sacrae turres", mentioned by Paulus Jovius (Graevius, Antiq. Vol. III), it lies between Moltrasio and Carate. There is no reason to suppose that Handel was a megalomaniac, and would have rejected an invitation to a villa near a small place. The Villa Pliniana and other villas were in existence in Handel's day. He might very well then have stayed at or near Urio in 1709, and there composed a work. The silence of historians about this stay can form no objection; there is also no record of F. A. Urio's writing a Te Deum, or of Handel's seeing a copy, if he did. It was perfectly natural that in the spring or summer of 1709 Handel should make a stay in the Milanese, perhaps on his way home, for a supposed second stay in Venice looks uncommonly like a "doublet". And, singularly enough, just about this time an occasion for writing a Te Deum of this elaborate type did present itself. At this stage of the great European war of the Spanish Succession Lewis XIV sued for peace. Everyone believed that the war would end, and in fact on May 18, 1709, Marlborough and Torcy met at the Hague. But Marlborough's terms were too hard, and the negotiations proved fruitless. On such occasions Te Deums are naturally prepared beforehand; Handel's "Utrecht" Te Deum was ready three months prior to the signing of the peace. Why should not Handel in 1709 have been commissioned to prepare, or have spontaneously prepared, music in advance? Such music would never reach performance, nor would it attract any attention. The proposed reference to The Hague would now be impossible, and the place of composition, in this case Urio, would be the most natural and simple substitute. In any case Handel's general practice was to note the place of composition of important works somewhere on his manuscripts. Unless it can be shown that the name Urio was not in use in Handel's day, it is difficult to divine a plausible objection to the apparent MS. evidence.

The style of the work seems what might have been looked for from the Handel who had lived two years in Italy, studying Italian tastes. In the details, so subject however to the caprices or blunders of copyists, the writer has noticed nothing un-Handelian, and much that agrees remarkably well with the composer's habits. The names of the instruments or voices at the beginning of a movement are frequently omitted — a characteristic of Handel's impetuous methods. Spirituoso (used also by Bach), instead of spiritoso, would suit Handel's authorship better than Urio's, if it could be safely attributed to the composer. Whether the manuscript which left Handel's library was an autograph or a copy, may not be determinable with certainty. "Il Trionfo del Tempo" is said to exist in a contemporary Italian transcript, to which Handel himself added some airs. Possibly what left Handel's library was a similar Italian transcript, or conducting score.

The "Stradella" MS. (Serenata à 3 voci con stromenti del Sigr. Alessandro Stradella) is assigned by Chrysander to the last quarter of the seventeenth century, perhaps even to Stradella's life-time, i. e., not later than 1682. The reasons, the sole reasons given are the "clear and almost faultless copy". [Preface to his edition]. Yet neatness and accuracy are not confined to one particular age or country. The manuscript is undated, and any time after 1706 is consistent with Handel's authorship. The date at which an ascription is affixed is not necessarily the date of the MS.; in fact the use of Sigr. instead of Signor or Sig. arouses a suspicion of an

English origin for the ascription at least. The work, as Chrysander remarks, is incomplete. How then can the ascription have the slightest value? If the composer did not complete the work, there would be no signature. If he completed it, and the end of the original was lost, the signature would also have vanished; this was the case with the original scores of "Acis" and "Floridante". If a copy lost its last page or two, the probabilities are very high that a cover, bearing the composer's name, if such a cover ever existed, would have vanished beforehand. This incompleteness itself indicates the worthlessness of the ascription, and the probability of a purely conjectural origin. The courting of a lady by two rivals in this interesting Italian work might call to mind Stradella's romantic history, and cause his name to be affixed.

In this serenata again the writer has failed to discover anything un-Handelian. Aria allegra might cause hesitation, were it not that at least in one other case[1]) Handel has used allegra instead of allegro. The lady's severity is expressed by consecutive seconds, such as occur frequently in the 1704 "Passion". The necessity for keeping the concertino together, as well as the desire to conform to older models has caused the orchestral parts to be written under the voice. The work is obviously a "cocchiata" or "serenade on coaches", such as Handel might at any time meet with, and proceed to imitate, as he imitated works by Purcell, Steffani, &c. Yet this general cultivation of an older style would not prevent the introduction of more modern features. Sir Hubert Parry (Oxf. Hist. III 182) finds "decidedly noteworthy" the "complete and undisguised da capo" of two airs, one, "Seguir non voglio più", marked "dal segno", and another to which Chrysander has supplied the direction "da capo", which is obviously intended. "Jo pur seguirò — Ragion sempre addita" however is in aria form, but presumably the importance of the intervening ritornello has caused the repetition to be written out in full. And to "Mio petto inerme" there seems just as much reason to supply a "da capo" as to "Amor sempr' è avvezzo". The second section in F would hardly finish in D minor with an expectant cadence similar to that of "Amor sempr' è avvezzo", and then plunge at once into a symphony in C major. It is true that the section is separated from the first in a manner more marked than in the other examples, but the argument is not thereby invalidated. On the contrary, this feature brings the example into line with many similar instances of strongly divided sections, where Handel has not troubled to insert the "da capo's" and "fine's". The bass air, "Basilisco allor", does not admit of a second section without manifest absurdity; while in the case of the only other remaining aria it was perhaps considered that the lady, after ten minutes of vigorous serenading, required no second adjuration to wake up. Can this extent and maturity of "da capo" practice be paralleled as early as 1682? It would be absurd to write with any confidence on these obscure historical points; yet unless some real and properly-authenticated parallel, not later than 1682, can be adduced, Stradella's claim to the authorship seems hardly worthy of consideration. And even an odd example or two that might be found would, still leave a grave suspicion. It may be also worth noting that, whereas in the oratorio "San Giovanni Battista"

1) See Handel's cantatas with instruments vol II: Chrysander's preface.
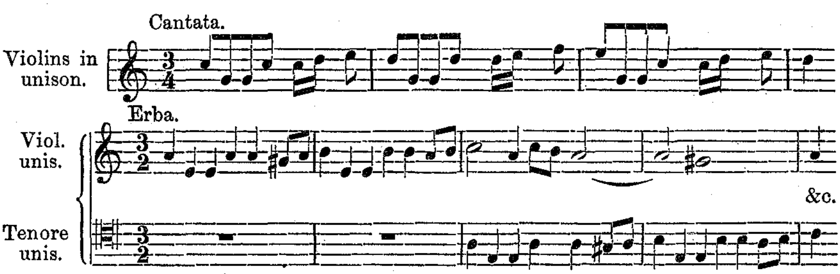
more than half the arias are constructed on free ground-basses, not a single example of the form occurs in this serenata.

Whether the manuscript leaving Handel's library was an original or a copy may again hardly be determinable with certainty. Nor must the possibility be ignored, in the case of a well-known composer like Stradella, that an anonymous manuscript by Handel, left behind in Italy, was there mistaken for a work by Stradella, and that this found its way to England, in addition to Handel's MS. In any case it would seem beyond the wit of man to assign a manuscript with any certainty to the last quarter of the seventeenth century, rather than to the first decade of the eighteenth.

III.

Of the "Erba" Magnificat two MSS. are in existence; one in the handwriting of Handel, unfinished, bearing no composer's name, and assignable with tolerable certainty to 1737—1739; the other apparently a later copy, lodged in the library of the Royal College of Music, complete except for some omissions of detail, and bearing the heading, "Magnificat del R^{d} Sig^{r} (or Sg^{r}.) Erba". That Handel's MS. is not the original seems to be now generally admitted. Chrysander however went further, and stoutly maintained that Handel copied, not from a score, but from separate parts, which parts moreover were printed. The contentions are perhaps of no great importance, as Handel would be as likely to have the parts of his own work, as those of a composition by Erba, and the printing presses of Italy or England would be open to all. The proof however which Chrysander offered, halts not a little. He pointed to some rests prefixed to a crowded-out fragment for viola, placed where alone it could be placed, in a corner of the page which he reproduced in facsimile. Yet it should have been noticed that a part, whether written or printed, must have contained 24 complete bars' rest, and that 21 only stand marked by Handel. It is patent therefore that here at least he was not copying directly from a part.

When did Handel first meet with the work, if written by Erba? With tolerable certainty not, as usually supposed, about 1737. Turning over the cantata "O! come chiare e belle" (Olinto Pastore &c) 1708 — scored by the bye, like the "Stradella", for concertino and concerto grosso — the writer was struck by the strong resemblance between the opening symphony of one of the airs and the ritornello of the "Gloria Patri" in the "Erba".



It will be noticed that, after the repetition of the motive a note higher, both movements introduce it again in the original position. The other

features are a scale descent, for the top part, of a seventh finishing on the dominant — in the Magnificat rapid, in the cantata more leisurely — and another passage in thirds (of quavers and semiquavers respectively) in each work, which passages have something in common, the first four notes, beginning with the dominant, being identical. The order of the introduction of these two features however is reversed. But what added a thousandfold to the interest was the further observation that this air was sung by a character named Gloria. Apparently then, if the "Erba" existed at the time, Handel had already obtained his copy in 1708.

It appears however from a book recently published by Mr. Sedley Taylor 1) on the subject of Handel's borrowings, that the extract from the cantata symphony is identical (bass as well) with Taylor's extract from as ymphony in Keiser's Hamburg opera "Octavia" (1705), key G-except that the latter is in $\frac{3}{8}$ instead of $\frac{3}{4}$ and has some graces on the last note. Then had a work by Dionigi Erba already reached Hamburg in 1705? A certain resemblance of the "Erba" ritornello to the symphony of the "Gloria Patri" of Handel's "Laudate Pueri" 1707 should also not be overlooked.

Handel's 1737—1739 MS. would appear to be a revised copy. Parts for the Tenore — perhaps the large tenor violin — with the tenor, not alto, clef — are found throughout the "Urio" Te Deum, but in the Magnificat are found only in this "Gloria Patri", that part which Handel would have had no occasion to revise, for the other number wanting in his copy, the final chorus, was nevertheless transferred with little alteration to "Israel in Egypt". These Tenores, the music of which descends to A, would hardly be reserved for a ten bar's ritornello; besides, "Uniss" seems to imply that they had previously been divided. Perhaps in the revision their place was taken by the oboes, Handel noting the change on the old MS. in most places, but only writing out the parts in the new copy. This might account for the vacant line for the oboe throughout the R. C. M. copy. However this may have been, there seem to be traces of revision. Which was Handel the more likely to revise, a work of his own, or a work by Dionigi Erba?

What was there to prevent the recognition of Dionigi Erba's merit? There seems to have been no great contemporary musician at Milan to overshadow him. Quadrio was born at Ponte in the Val Tellina, 1695, published his work at Milan, and died at Milan, 1756 2). Why do we hear nothing of Erba's great achievements in sacred music? Quadrio tells us that he collaborated in some operas. It would be easier to believe in the authorship of some Erba who remained quite unknown.

Though the heading "Del R^{d} Sig^{r} Erba" has furnished the ground for the ascription of the work to some Erba, it is hardly too much to say that this very heading tells in favour of Handel's authorship. In considering such cases the real question is, not what the copyist meant, but what was the most natural and simple way in which the heading could have arisen. A very natural way suggests itself. In the above-mentioned cantata one of the characters is "Olinto Pastore". This was the "Arcadion" name of the Marchese Ruspoli, a friend of Handel's. Now on the MS. of on oratorio, the "Resurrezione", we find "Roma la Festa di Pasque dal March^{e} Ruspoli 11 d'Aprile 1708". Does this mean that the Marquis wrote the work?

1) Cambridge University Press. 1906.

2) Riemann's Musik-Lexicon.

When discussing the "Erba" question W. S. Rockstro urged that "dal" implies authorship with more certainty than the much more common "del". And yet this work is universally credited to Handel, and we find Chrysander interpreting the "dal" here as meaning "at the house of the" = the French "chez le". This is perfectly correct Italian, and, as it is sandwiched among the customary dates of place and time, there can hardly be a doubt that Chrysander was correct. Why then, after composing a Magnificat at the house of some ecclesiastic called Erba, should not Handel have written, with his customary contractions, ". . . dal R^d^ Sig^r^ Erba . ."? A host must have some name; Erba was a noble name, and as likely as any other. Apparently Handel would have had the Marchese Ruspoli in his mind towards the close of the work, and, for all that is known, such notes of place may have been customary with him at the time. He may not have signed his name, as was not infrequently the case; Rockstro indeed quotes no signature on the "Resurrezione" MS. Or he may have signed with initials only, and in any case signatures frequently become illegible, or are torn off in the course of time. Or the copyist, seeing a signature, may have supposed that Handel had merely copied the MS. Compare then this supposition, supported by the nearest possible parallel, with the alternative supposition, that Handel brought away from Italy and preserved a manuscript of a sacred work of some size, written by a little-known composer — a procedure to which no certain parallel can be found. Let the further suppositions most favourable to each be chosen: That Handel did not happen to sign, and that Erba's work had an Italian ascription with the closest possible resemblance to the existing form — for some correct heading it must be supposed to have possessed. It is possible that something might be quoted, closer than "del M. R^do^ Sig. Dionigi Erba"; but could any form be quoted, which would not imply motiveless alterations, larger than the conversion of a "dal" into "del"? Perhaps out of a hundred copyists not one would understand the meaning of the "dal"; nearly all would suppose that it implied authorship, and, in reproducing it, would almost inevitably use the common and customary form "del". With "Vergil" or "Israel in Aegypt" before our eyes most of us, in ordinary circumstances, will write "Virgil" and "Israel in Egypt".

It is by no means contended that the suggested explanation necessarily represents the actual course of events. "Pel R^d^ Sig^r^ Erba" would be possible and easily misread; the work might have been commissioned by some priest called Erba. The ease with which words can be misread is illustrated by H. J. Gauntlett's thinking some contraction of "Dionigi" might lurk under the apparent "Sig^r^" of the R. C. M. copy. Or the explanation might be the same as that of the "Urio", the work having been composed at Erba. It is enough to have pointed out an explanation involving less improbability than the "Dionigi Erba" explanation.

Chrysander's objection on the score of style should not be overlooked, though it may perhaps be balanced by Rockstro's ability to accept the work as that of the Handel of 1737. Chrysander's statement that every bar indicates an Italian hand, and moreover one of the closing decades of the seventeenth century, was surely rash; for if Dionigi Erba himself survived till 1710, he might have written precisely as he wrote in 1690. Besides, the pronouncement sinks under its own weight. The work presents,

at the very least, a superficial resemblance to Handel's style. But the characteristics of style which are common to a whole band of composers, not working in one school, but scattered through the towns of a large country, can never be subtle; they must be obvious and superficial. In short, they must be such as Handel could have mastered in a few hours, if he had chosen.

To sum up. To a moral certainty the "Urio" Te Deum was written with a knowledge of the Hamburg "Passion" and the "Stradella" serenata, and was consequently written by Handel. And there is really nothing which opposes this conclusion. With very high probability the serenata may also be dated after the "Passion", a date fatal to Stradella's claims. An attribution of an incomplete work to Stradella is as worthless as an attribution of a picture to Leonardo da Vinci. Some features of the work again are doubtfully reconcilable with Stradella's authorship. The ascription on the "Erba" seems to find an easier explanation on the hypothesis of Handel's authorship, and every other indication points strongly to that hypothesis as representing the actual fact.

Die Verzierung der Sologesänge in Händel's „Messias".

Von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Die Teilung des Streichorchesters nach italienischer Art in ein *Concertino* und *Concerto grosso*, die klangliche Gleichstellung der Holzbläser hiergegen durch chorische Besetzung, die Ausführung des Generalbasses durch Orgel und Cembalo nach bestimmten Gesetzen, die Herausschälung des wesentlichen Dramas und die Ausschaltung nebensächlichen lyrischen Beiwerks zu Gunsten einer normalen, 2—$2^1/_4$ Stunde währenden Aufführungsdauer, die sinngemäßere Textübersetzung[1]) — das sind alles praktische Kunstgriffe, von deren Richtigkeit und Notwendigkeit für Aufführungen Händel'scher Oratorien sich immer weitere Kreise durch Fr. Chrysander's Neugestaltungen überzeugen lassen. Man kann sich dieser Rückgewöhnung an die alte Praxis umso weniger entziehen, als die historisch-literarischen Beweise für sie, weil sie leicht zu beschaffen sind, anfangen, im künstlerischen Bewußtsein unserer gebildeten Musiker wieder festzuwurzeln und ihre wohltätige, reformierende Wirkung auf die Behandlung auch anderer älterer Musik auszuüben.

Umso seltsamer kontrastiert gegen das unaufhaltsame Vordringen der Chrysander'schen Neugestaltungen die eigentümliche Tatsache, daß gerade ihr wesentlichstes Verdienst, nämlich die Wiederherstellung der echt Händel'schen Gesangskunst mit ihren freien Verzierungen und Kadenzen in den Arien und der melodisch-dramatischen Ausgestaltung der Rezitative, nicht annähernd ein gleiches Verständnis gefunden hat, wie die Neubelebung des Händel'schen

1) Vgl. *Caecilia* (früher Haag, Nijhoff, jetzt Amsterdam, Van Holkema & Warendorf) LX, S. 443, LXI, S. 49.

Orchesters und die straffe dramaturgische Behandlung der Kunstform des Oratoriums.

Die musikalische Tagespresse vermag sich großenteils von dem »würdigen Kirchenstil« Händel's nicht zu trennen und kleidet ihre Opposition gegen die Ornamente in die mannigfaltigsten Schlagworte. Der eine lehnt sie überhaupt ab als Chrysander'sche »Zutat«, als »unmusikalisch«, »stilwidrig« usw. Ein anderer weiß wohl, daß die Sänger der Händel'schen Zeit freie Verzierungen anbringen durften und mußten, meint aber überlegen, daß es etwas wesentlich anderes sei, wenn ein Sänger im Konzertsaal jene frei improvisierte, als wenn sie ein Gelehrter am Schreibtisch vorbereitete. Ein dritter hat von direkten Händel'schen Vorlagen dieser Art gehört, entzieht sich aber ihren Konsequenzen durch die Behauptung, das seien nur Konzessionen gewesen, die Händel mächtigen, berühmten Sängern und Sängerinnen hätte machen müssen; lebte er heute, so würde er unsere alte, pathetische, mit den einfachen Noten sich begnügende »stilgerechte« Wiedergabe für die richtige erklären.

Selbst in dem Kreis der Musikhistoriker, wo die Notwendigkeit der Gesangsornamente kaum noch eine Streitfrage bildet, herrscht noch keine Einhelligkeit in der Beurteilung von Chrysanders Verzierungswesen. Was hier Bedenken erregt, ist der Umstand, daß es mehrfach den Theorien nicht entspricht, die Tosi, Agricola, Quantz, Ph. E. Bach, L. Mozart u. a. aus der Praxis ihrer Zeit abgeleitet haben. Man geht dabei von der Ansicht aus, daß Bach, Händel, Gluck usw. alle in gleicher Weise jenen Gesetzen unterworfen seien und eine Individualisierung ihres Verzierungsverfahrens nicht mehr möglich sei.

Angesichts dieser Meinungsverschiedenheit erscheint es mir an der Zeit, zum ersten Male eine größere Reihe musikalischer Dokumente vorzulegen, die direkt aus Händel's Aufführungspraxis stammen und uns einen gründlichen Einblick in sein Verzierungswesen verstatten. Für fast alle Opern und Oratorien Händel's sind uns nämlich die Gesangsverzierungen seiner Sänger und Sängerinnen durch gleichzeitige Niederschriften überliefert. Natürlich nicht so, daß alle Arien und Rezitative sorgsam bis ins kleinste Detail des Ausdruckes hinein bezeichnet sind, wie in Chrysander's Neugestaltungen. Die gesanglichen Auszierungen sind dort vielmehr über die lyrischen Partien nur sporadisch verstreut, aus Gründen, die wir später begreifen werden; reichlich bei dem einen Werk, dürftig anscheinend bei dem anderen. Aber als Ganzes genommen repräsentieren sie ein musikalisch-praktisches und kunsthistorisches Anschauungsmaterial von solcher Fülle und logischen Geschlossenheit, daß man kaum begreift, wie es der Forschung zunächst möglich war, diese gewichtigen, alle Zweifel behebenden Zeugnisse der Kunstpraxis Händel's so gänzlich zu übersehen. So sehr wir die Anleitungen der Theoretiker des 18. Jahrhunderts auch schätzen und beachten in Fällen, wo uns keine andere Handhabe geboten ist, so sehr verblassen sie doch gegenüber dem, was unmittelbar unter Händel's Leitung von seinen Sängern tatsächlich produziert worden ist. Es ist höchst lehrreich zu beobachten, mit welcher Freiheit sich doch die Eigenart des Individuums über das erhebt, was der Theoretiker allgemein abstrahiert. Und wir erleben bei Händel den seltenen Fall in der älteren Musikgeschichte, daß weder Tod noch Zeit Schranken sind, die das Eindringen in die intimste persönliche Kunst eines Musikers verhindern.

Die Gesamtheit dieser Dokumente hier ins Auge zu fassen, verbietet die Rücksicht auf den Raum. Ich möchte deshalb die Diskussion über sie nur mit einem kleinen Ausschnitt eröffnen, indem ich die Verzierungen des »Messias« bespreche. Man wird die Gründe dafür billigen. Erstlich ist der »Messias« das meistgekannte Werk Händel's. Sodann sind die überlieferten Verzierungen gerade für dies Werk sehr zahlreich vorhanden. Drittens kann die Verhandlung darüber in breitester Öffentlichkeit geführt werden; denn alles, was je unter Händel's Leitung im Rahmen des »Messias« musiziert worden ist, liegt in kritischer Neuausgabe in Band 45 der Chrysander'schen Gesamtausgabe vor, und Chrysander's praktische Neugestaltung des »Messias« ist als Klavierauszug (Leipzig, Breitkopf und Härtel) jedermann bequem zugänglich.

Die Darstellung wird sich in drei Abschnitte gliedern. Es gilt zunächst, die überlieferten Verzierungen der Arien und Rezitative des »Messias« rein musikalisch zu erläutern. Sodann wird es sich darum handeln, bis zu welcher Grenze Händel's Autorität für sie in Anspruch genommen werden darf. Und drittens wird die Frage zu erörtern sein, ob und bis wie weit Chrysander's Neugestaltung des »Messias« Anspruch auf eine Wiederherstellung des wirklich Händel'schen Gesangstiles erheben darf.
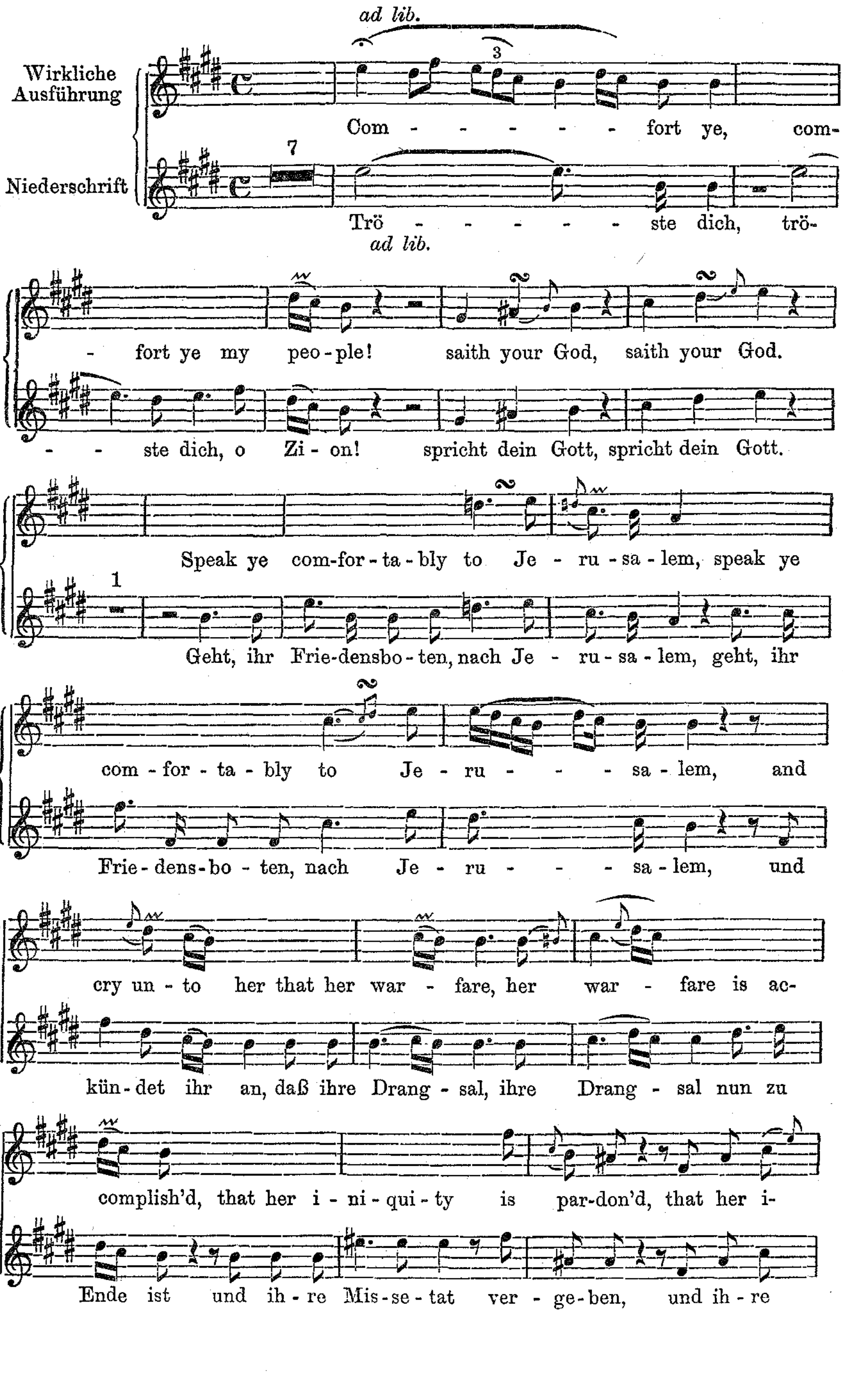
I. Die Verzierungen des »Messias«.

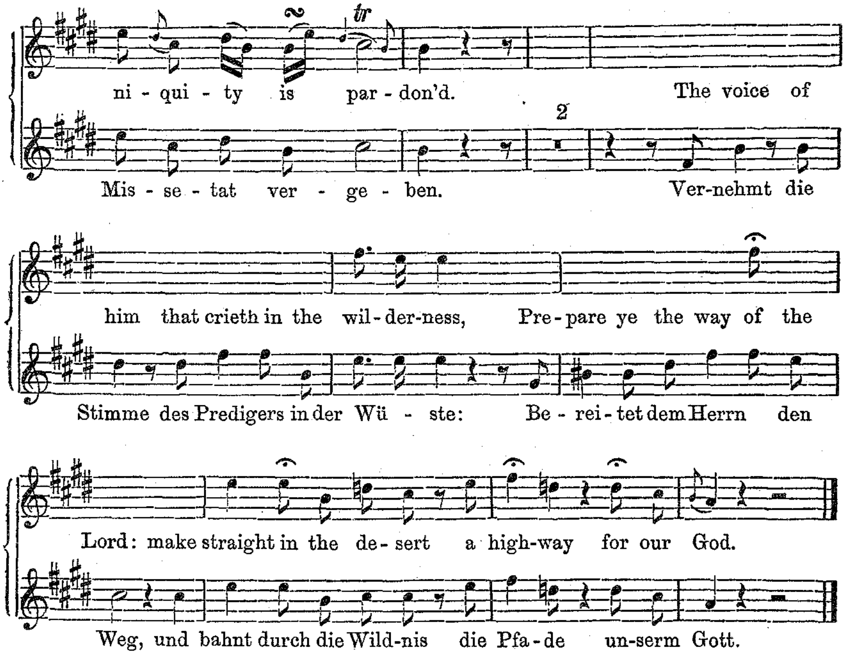
Authentische Verzierungen sind uns zu neun Musikstücken des »Messias« überliefert, gerade den bedeutsamsten Solopartien, nämlich:

Teil I,	akkomp. Rezitativ für Tenor: »Tröste dich« (*Comfort ye*)
	Arie für Tenor: »Alle Tale« (*Ev'ry valley*)
	drei Sopran-Rezitative: »Es waren Hirten« (*There were shepherds*)
	»Und der Engel sprach« (*And the Angel said*)
	»Und alsobald war da« (*And suddenly*)
Teil II,	Arie für Alt: »Er ward verachtet« (*He was despised*)
	Arie für Baß: »Du fuhrest auf« (*Thou art gone up*)
Teil III,	Arie für Sopran: »Ich weiß, daß mein Erlöser« (*I know that my Redeemer*)
	Arie für Sopran: »Wenn Gott ist für uns« (*If God is for us*).

In dieser Reihenfolge, die sie im Oratorium einnehmen, lege ich die Stücke nun einzeln vor. Es muß genügen, daß ich nur die Solostimme mitteile und von ihr nur diejenigen Strecken, die von Verzierungen betroffen sind. Der beigefügte englische Originaltext und Chrysander's neue deutsche Übersetzung werden dem Leser behilflich sein, die einzelnen Melodiestücke dem Gesamtbilde der Partitur richtig einzuordnen. Die untere Notenzeile folgt der originalen Niederschrift des Komponisten, die obere verzeichnet den davon abweichenden, verzierten Vortrag der Sänger, also die wirkliche Ausführung.

1.


ad lib.
Wirkliche Ausführung
Niederschrift
Com - - - - - - fort ye, com-
Trö - - - - - - ste dich, trö-
ad lib.
- fort ye my peo-ple! saith your God, saith your God.
- - ste dich, o Zi - on! spricht dein Gott, spricht dein Gott.
Speak ye com-for-ta-bly to Je - ru-sa-lem, speak ye
Geht, ihr Frie-densbo-ten, nach Je - ru-sa-lem, geht, ihr
com - for - ta - bly to Je - ru - - - - sa - lem, and
Frie-dens-bo - ten, nach Je - ru - - - - sa-lem, und
cry un - to her that her war - fare, her war - fare is ac-
kün-det ihr an, daß ihre Drang - sal, ihre Drang - sal nun zu
complish'd, that her i - ni-qui-ty is par-don'd, that her i-
Ende ist und ih-re Mis-se-tat ver - ge-ben, und ih-re
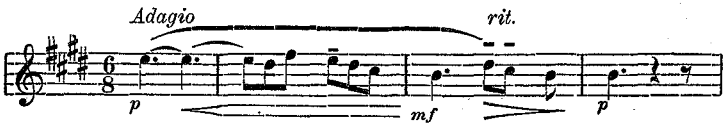


Gleich dies erste akkompagnierte Rezitativ[1]) offenbart uns eine Fülle gesanglicher Ausdrucksmittel, die Händel's Künstlern zur Verfügung standen, um die ihnen gegebenen melodischen Grundlinien geschmackvoll auszugestalten.

Mit welcher Hilflosigkeit steht jeder Tenorist unserer Tage dem *ad libitum* des ersten »Tröste dich« gegenüber: keine Begleitung stützt ihn; eine geheimnisvolle Fermate schaut ihm mit großem Auge entgegen, das *ad lib.* lüftet keineswegs den dichten Schleier über dem Rätsel. Und was kommt nach langem Bemühen heraus? Ein simples An- und Abschwellen des hohen *e*; das soll nun die höchste musikalische Steigerung des dritten Anrufes »Tröste dich« darstellen! Wie kunstvoll, im Ausdruck wunderbar gehoben, dabei doch natürlich und einfach an das Vorhergegangene anschließend erscheint dagegen das Melisma von Händel's Sänger! Freilich will es auch richtig vorgetragen sein. Der Taktstock des Dirigenten hat hier sein Recht verloren; nicht das Metronom, sondern der Atem regiert hier. So weit wie er zureicht, ist nach Verweilen auf der Fermate mit innigstem Ausdruck der melodische Gang auszudehnen. Man mag sich das Notenbild für die Augen taktisch etwa so gliedern:
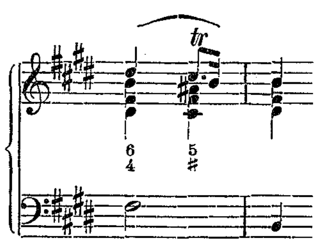
---

1) Richtiger ist es als rezitativisch auslaufendes Arioso zu bezeichnen.
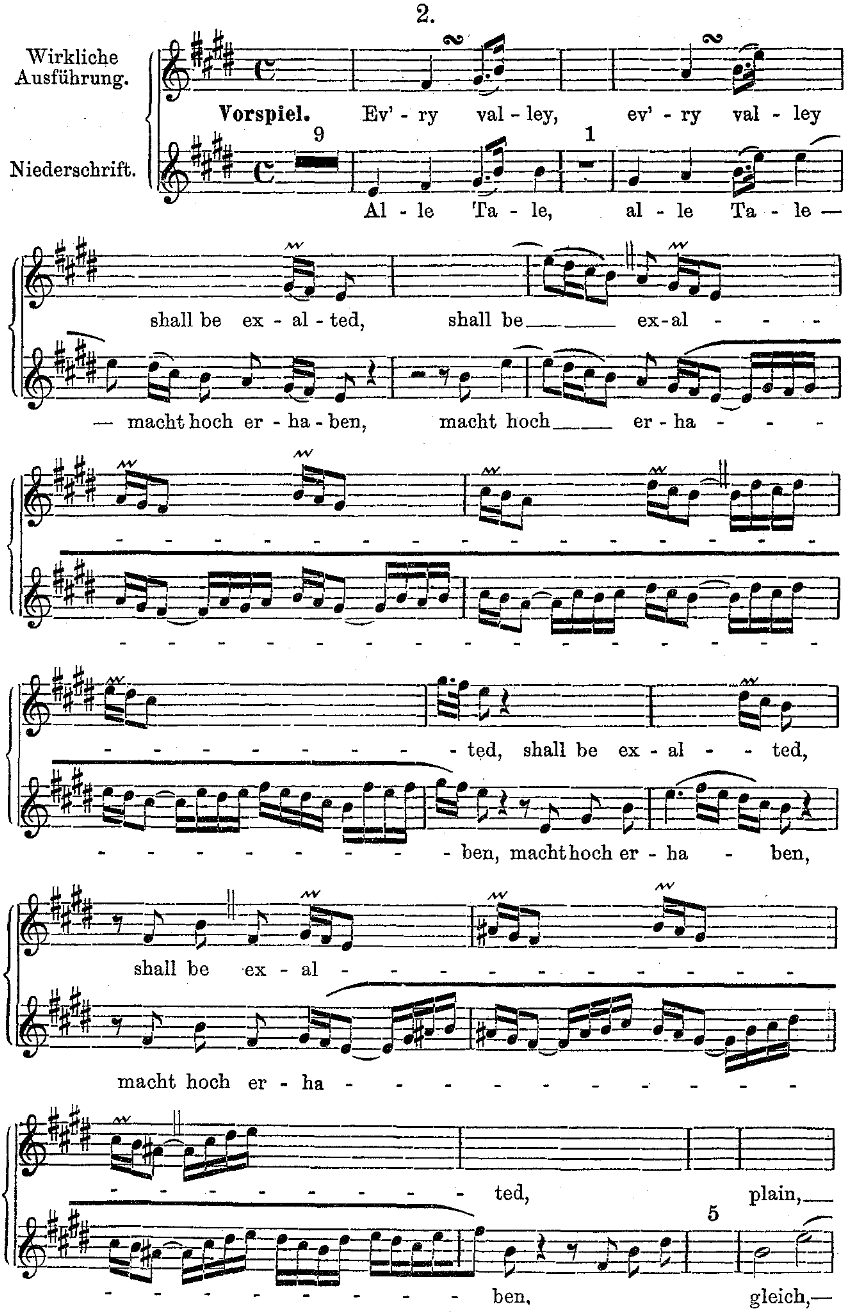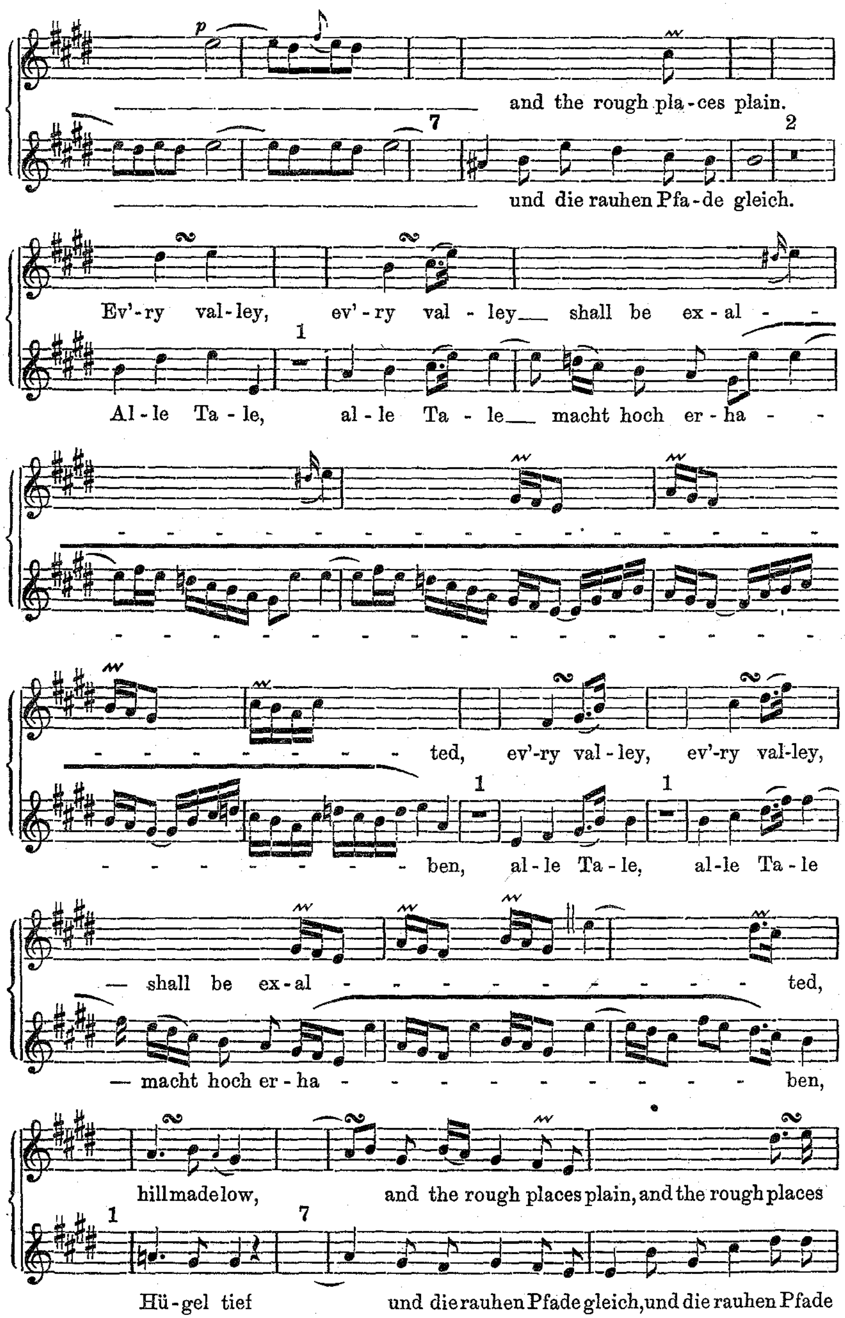


beim Vortrag aber nicht allzuviel Gewicht auf den Takt legen. Solchen *ad libitum*-Anrufen am Anfang der Arie begegnet man öfter in Händel's Oratorien. Ich erinnere z. B. an das gleichartige »Vater im Himmel« in »Judas Makkabäus«; sowie an »Ihr Wohllaut« im »Preis der Tonkunst«, wo das *Concertino* als Begleitung hinzutritt. Alle diese Anrufe werden wir ganz taktfrei, feierlich breit vortragen und mit melodischen Dehnungen versehen müssen, nicht, wie es bisher meist geschah, kurzweg im Takt abtun.

Über die Anwendung der Schleifer, Pralltriller, Vorschläge und Durchgänge brauche ich besonderes nicht zu sagen. Wie sie den melodischen Fluß beleben und heben, das zeigt jedem der Augenschein. Nur auf einige Stellen möchte ich noch aufmerksam machen. Die Wiederholung der Textworte »nach Jerusalem« ist wiederum melismatisch unterstrichen. Ihr taktmäßiger Vortrag würde die Stelle auf das Niveau einer schnörkelhaften Figur niederdrücken; ausdrucksvoll melodisch wiedergegeben, verlangt sie jedoch ein starkes Zurückhalten des Tempos, ein *Tempo rubato*, das für die künstlerische Wirkung der willkürlichen Auszierungen überhaupt unerläßlich ist. — Das letzte »vergeben« würde der Generalbaßbegleiter ohne weiteres mit $\substack{5\\4\sharp}$ begleiten. Der Sänger macht jedoch einen langen Vorschlag, demgemäß hat der Begleiter ihm mit $\substack{6\,5\\4\,\sharp}$ zu folgen. Die Stelle sieht also in unserer Aufzeichnung so aus:

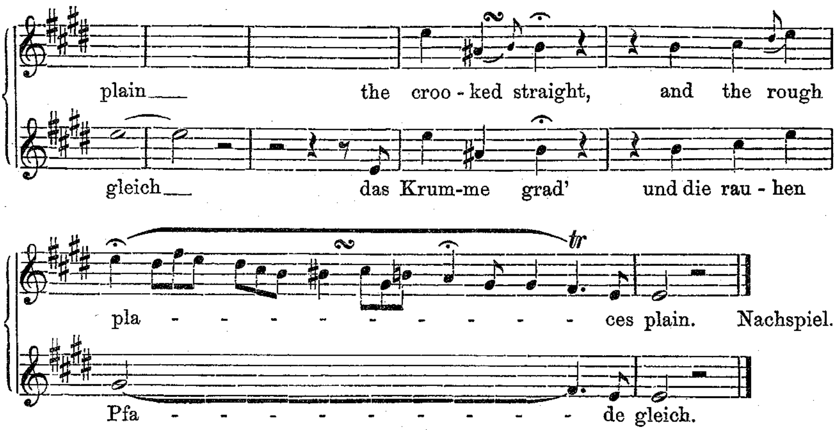


Die Akzente in dem rezitativischen Schluß sind nichts Ungeheures, aber für manchen wohl bei Händel etwas Ungewohntes. Besonders zu beachten sind indessen die Fermaten, die Haltezeichen auf den hohen Tönen. Es sind wertvolle Fingerzeige für den Vortrag des Rezitativs in alter Weise.
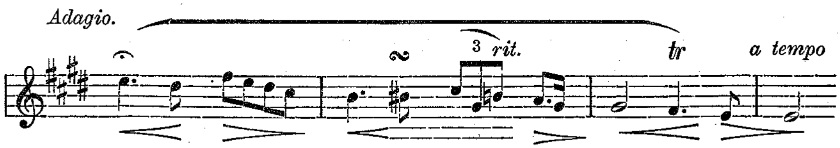

2.
Wirkliche Ausführung.
Niederschrift.
Vorspiel. Ev' - ry val - ley, ev' - ry val - ley
9 1
Al - le Ta - le, al - le Ta - le —
shall be ex - al - ted, shall be ex-al - - - -
— macht hoch er - ha - ben, macht hoch er - ha - - - -
- ted, shall be ex - al - - ted,
- ben, macht hoch er - ha - ben,
shall be ex - al - - - -
macht hoch er - ha - - - -
- ted, plain,
5
ben, gleich,—



p
and the rough pla-ces plain.
7
2
und die rauhen Pfa-de gleich.
Ev'-ry val-ley, ev'-ry val - ley shall be ex-al - -
1
Al-le Ta-le, al-le Ta - le macht hoch er-ha - -
ted, ev'-ry val-ley, ev'-ry val-ley,
1
1
ben, al-le Ta-le, al-le Ta-le
shall be ex-al - ted,
macht hoch er-ha - ben,
hill made low, and the rough places plain, and the rough places
1
7
Hü-gel tief und die rauhen Pfade gleich, und die rauhen Pfade



In dieser Arie treiben die kleinen Ornamente wieder ein buntes, liebliches Spiel. Es überrascht, daß sie sogar in den langen Koloraturen des Wortes »erhaben«, in denen man auch die Atemzeichen beachten wolle, nicht fehlen; sie üben hier eine gute akzentuierende Wirkung aus und bewahren die Koloratur vor Einförmigkeit. Die das Ebnen der Pfade malende Tonfigur auf dem Worte »gleich« wiederholt sich; wie stilgemäß ist es, daß dies echoartig *p* geschieht! Dieser Effekt gehört ebenfalls in die letzte Koloratur über »erhaben« hinein, wo er nur nicht ausdrücklich vorgezeichnet ist. Besonders wertvoll aber ist das Stück für uns deshalb, weil es am Ende eine regelrechte Kadenz aufweist. Diese ist keineswegs bravourös, auch nicht motivisch aus der Arie heraus entwickelt, sondern ein gedehnter melismatischer, freier Übergang von *e*¹ über *fis*¹ zum *gis* herunter. Allerdings ist ihre Einfügung ebenso wenig musikalisch sinnlos. Im Gegenteil von überraschender Logik; denn sie greift zurück zum dritten »Tröste dich« des Ariosos und spannt dessen melodischen Bogen nur noch weiter aus. Das Hineinklingenlassen des »Tröste dich« in die Arie als ihr melodischer Höhepunkt bekundet ein musikalisches Feinempfinden vornehmster Art. Will man die Kadenz fürs Auge und den Vortrag übersichtlicher gruppieren, so wird es etwa auf diese Weise zu geschehen haben:



Es sei jedoch nochmals betont, daß ein Taktzwang bei der Ausführung der Kadenz nicht stattfinden darf. Gerade, weil hier der Sänger ganz

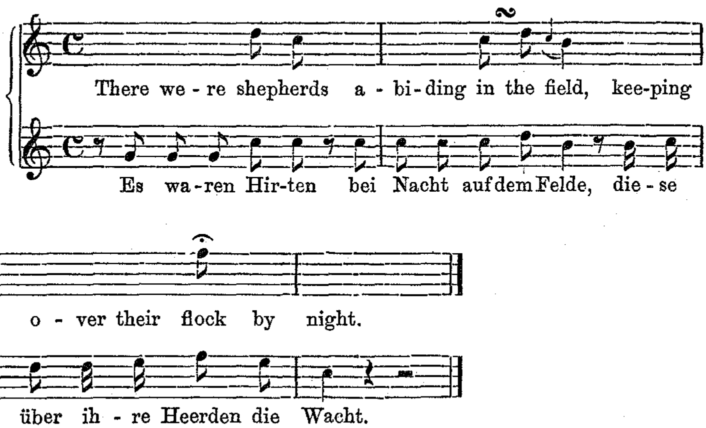
taktfrei sich ergehen soll, hört die Begleitung der Instrumente vorher auf; allein die breit harpeggierten Cembalo-Akkorde, gestützt von einem Kontrabaß und Violoncell, leiten zum Nachspiel über. —

Die nächsten Verzierungsbeispiele aus den drei Weihnachts-Rezitativen geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. Immerhin zeigen sie, daß die Ausdrucksmittel des Rezitativs bei Händel durchaus nicht auf Vorhalt und Fermate beschränkt waren, sondern gelegentlich auch kleine Ornamente beliebt wurden.

3.

Wirkliche Ausführung.
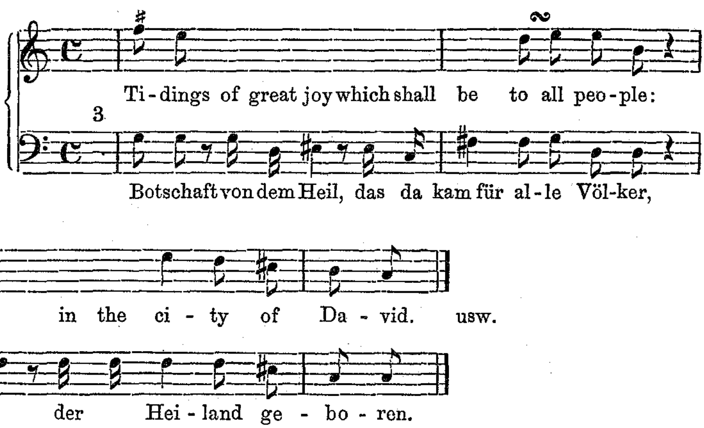
Niederschrift.



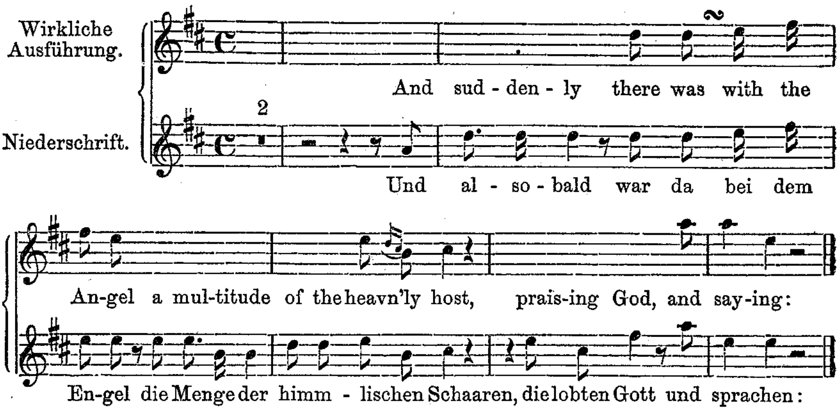
4.

Wirkliche Ausführung.

Niederschrift.
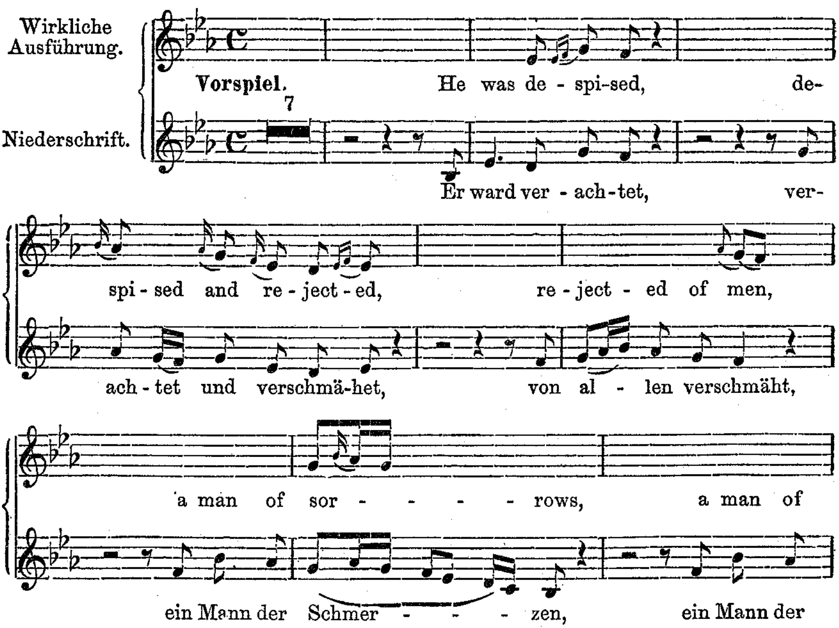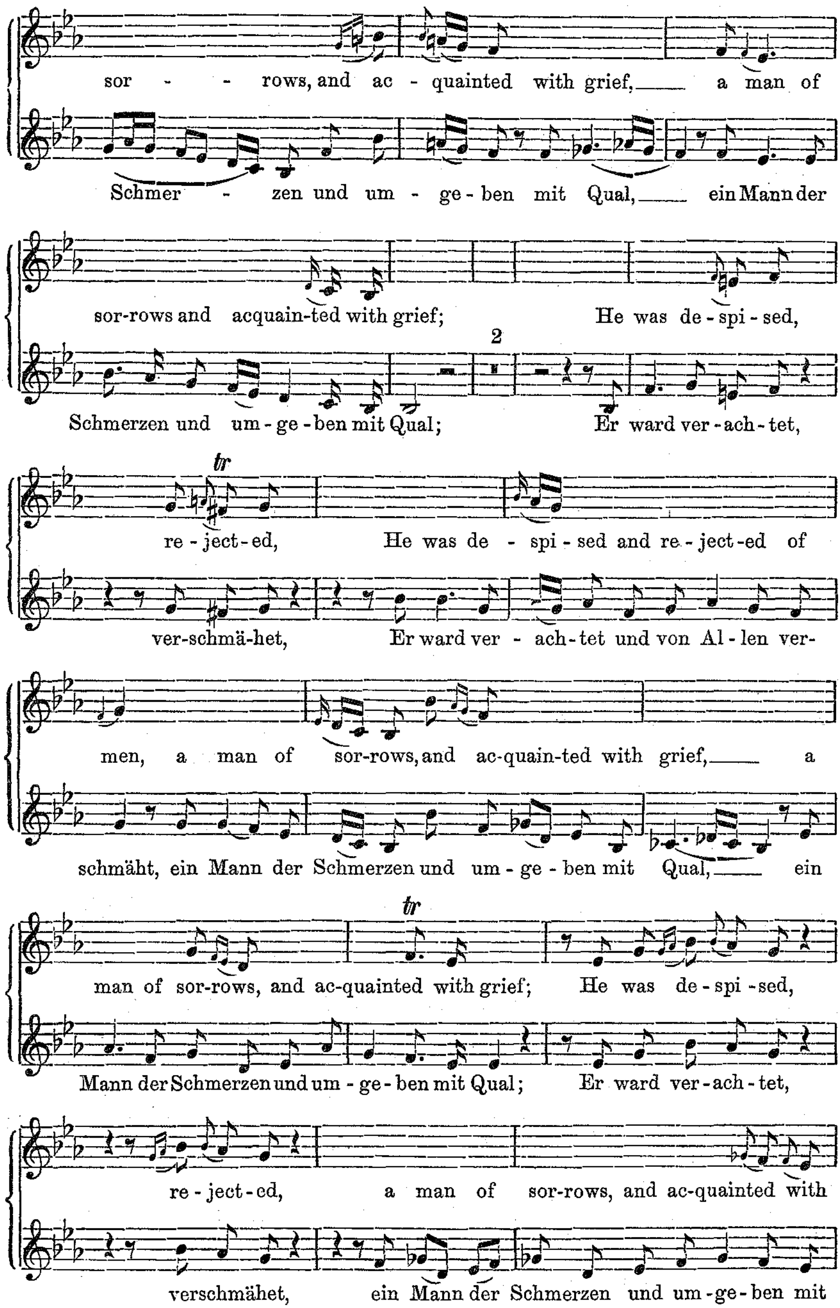


5.
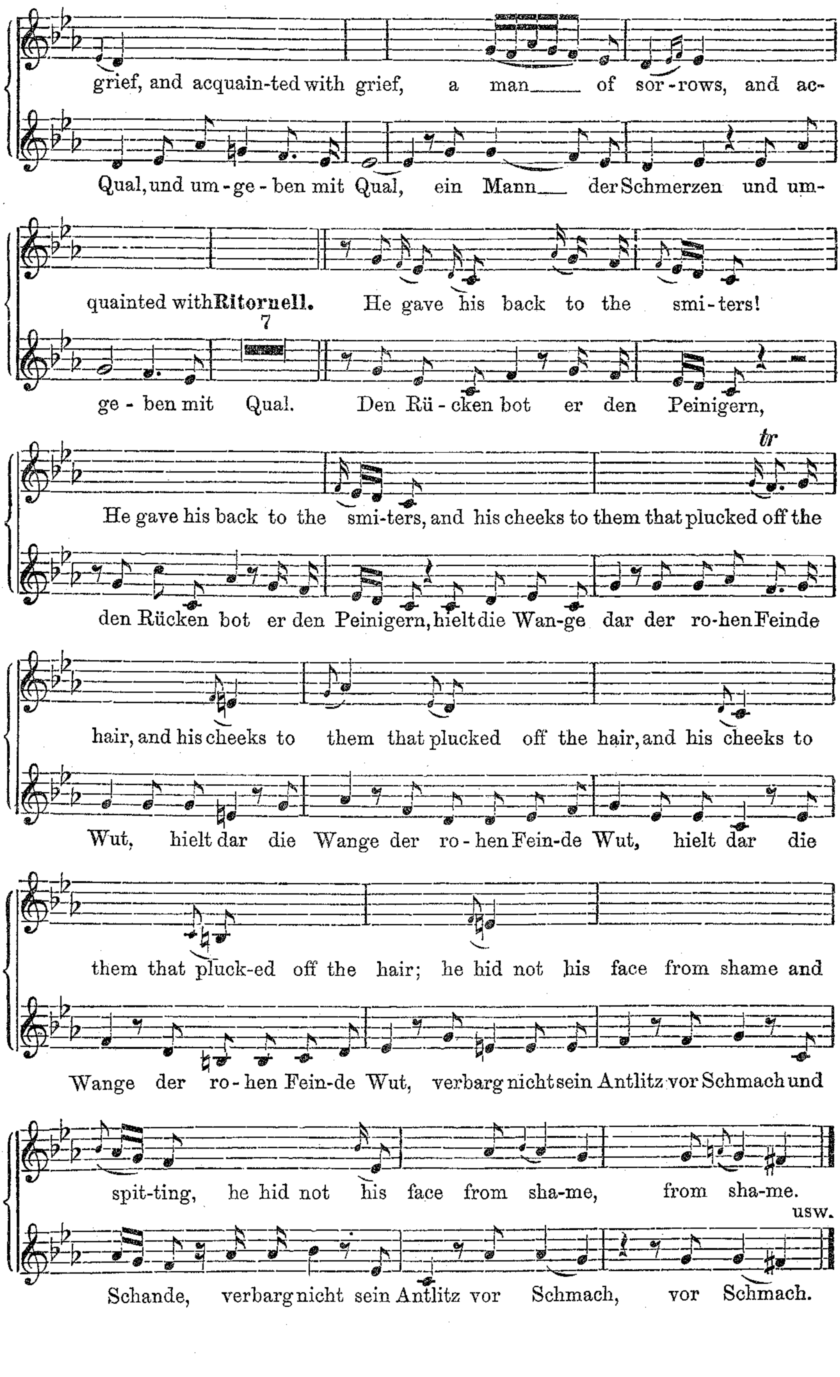


Fast ein lückenloses Anschauungsbild des Verzierungsverfahrens gibt uns die große Altarie im zweiten Teil, »Er ward verachtet« (*He was despised*). Vergessen darf man natürlich nicht, daß die Ausschmückung ihres ersten Teils nur für das *da capo* galt, daß er beim ersten Male schlicht vorgetragen wurde.

6.
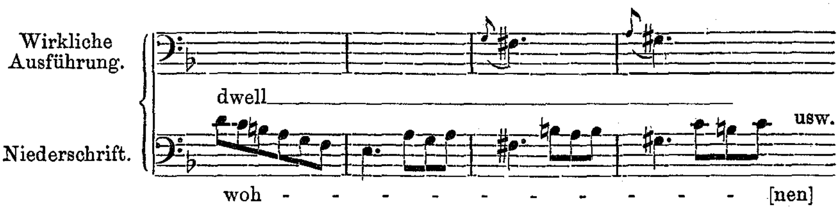



sor - - rows, and ac - quainted with grief, a man of
Schmer - zen und um - ge - ben mit Qual, ein Mann der
sor-rows and acquain-ted with grief; He was de - spi - sed,
2
Schmerzen und um - ge - ben mit Qual; Er ward ver - ach - tet,
tr
re - ject - ed, He was de - spi - sed and re - ject - ed of
ver-schmä-het, Er ward ver - ach - tet und von Al - len ver-
men, a man of sor-rows, and ac-quain-ted with grief, a
schmäht, ein Mann der Schmerzen und um - ge - ben mit Qual, ein
tr
man of sor-rows, and ac-quainted with grief; He was de - spi - sed,
Mann der Schmerzen und um - ge - ben mit Qual; Er ward ver - ach - tet,
re - ject - ed, a man of sor-rows, and ac-quainted with
verschmähet, ein Mann der Schmerzen und um - ge - ben mit


grief, and acquain-ted with grief, a man of sor-rows, and ac-
Qual, und um-ge-ben mit Qual, ein Mann der Schmerzen und um-
quainted with Ritornell. He gave his back to the smi-ters!
7
ge-ben mit Qual. Den Rü-cken bot er den Peinigern,
tr
He gave his back to the smi-ters, and his cheeks to them that plucked off the
den Rücken bot er den Peinigern, hielt die Wan-ge dar der ro-hen Feinde
hair, and his cheeks to them that plucked off the hair, and his cheeks to
Wut, hielt dar die Wange der ro-hen Fein-de Wut, hielt dar die
them that pluck-ed off the hair; he hid not his face from shame and
Wange der ro-hen Fein-de Wut, verbarg nicht sein Antlitz vor Schmach und
spit-ting, he hid not his face from sha-me, from sha-me.
usw.
Schande, verbarg nicht sein Antlitz vor Schmach, vor Schmach.

Die Auszierung dieser Altarie unterscheidet sich wesentlich von der Tenorarie des ersten Teils. Außer den paar Trillern und dem geringfügigen Melisma auf »Mann« bilden Vorschläge (einfache, doppelte, von oben oder unten begonnen) den einzigen Zierrat. Sie schleifen die kleinen Intervallschritte der an sich schon vorzugsweise diatonisch verlaufenden Melodie immer noch mehr diatonisch ab. Unverkennbar verleihen sie der Arie den Ausdruck fassungsloser, zitternder Erregung. Wie viel innerlicher und treffender ist dieser im Sinne des dramatischen Oratoriums Händel's, als die tränenschwere Wehleidigkeit unserer modernen Altistinnen in diesem Stück! —

In der Baßarie »Du fuhrest auf zum Himmel« (*Thou art gone up on high*) kommen nur zwei Vorschläge vor:

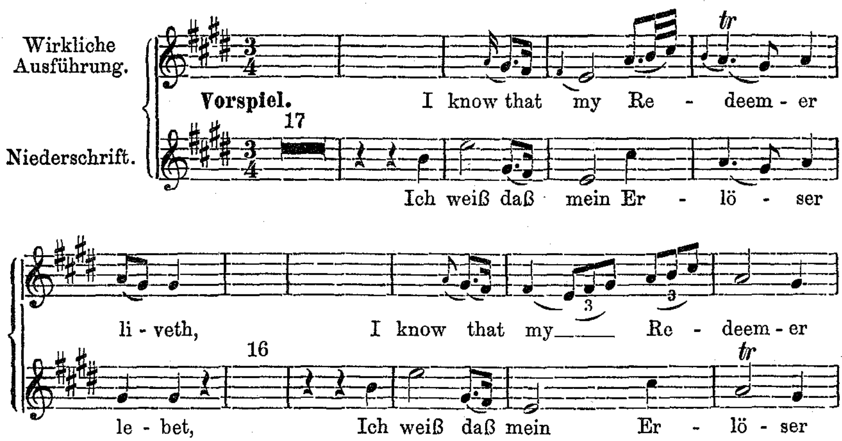
7.
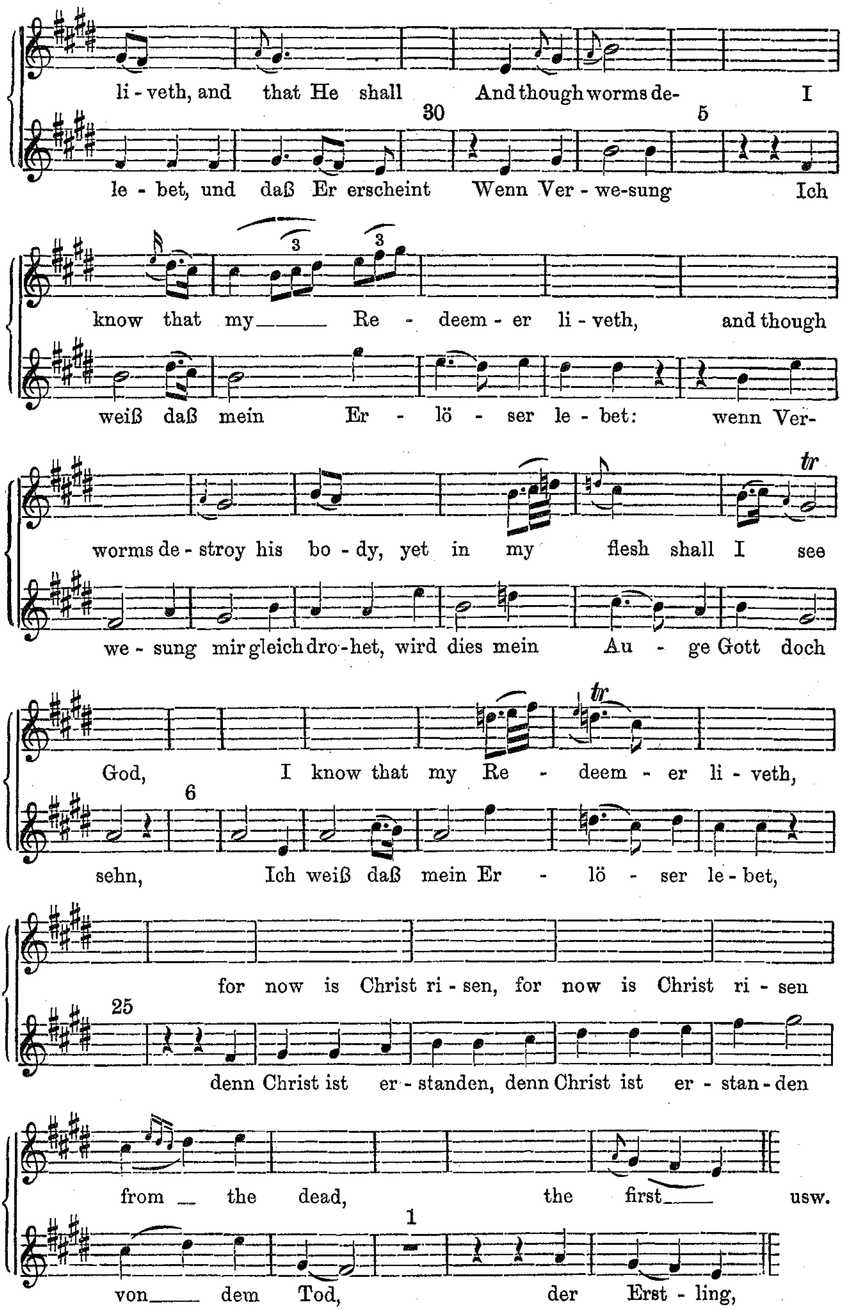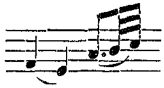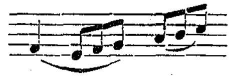


aber sie stehen bezeichnenderweise wieder innerhalb der Koloratur. —

Vom dritten Teil nimmt die Sopranarie »Ich weiß daß mein Erlöser lebet« (*I know that my Redeemer liveth*) am meisten unser Interesse gefangen.

8.
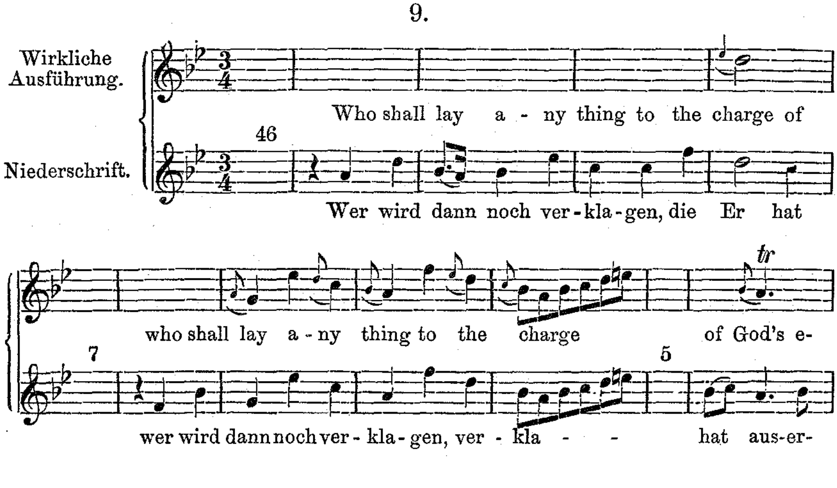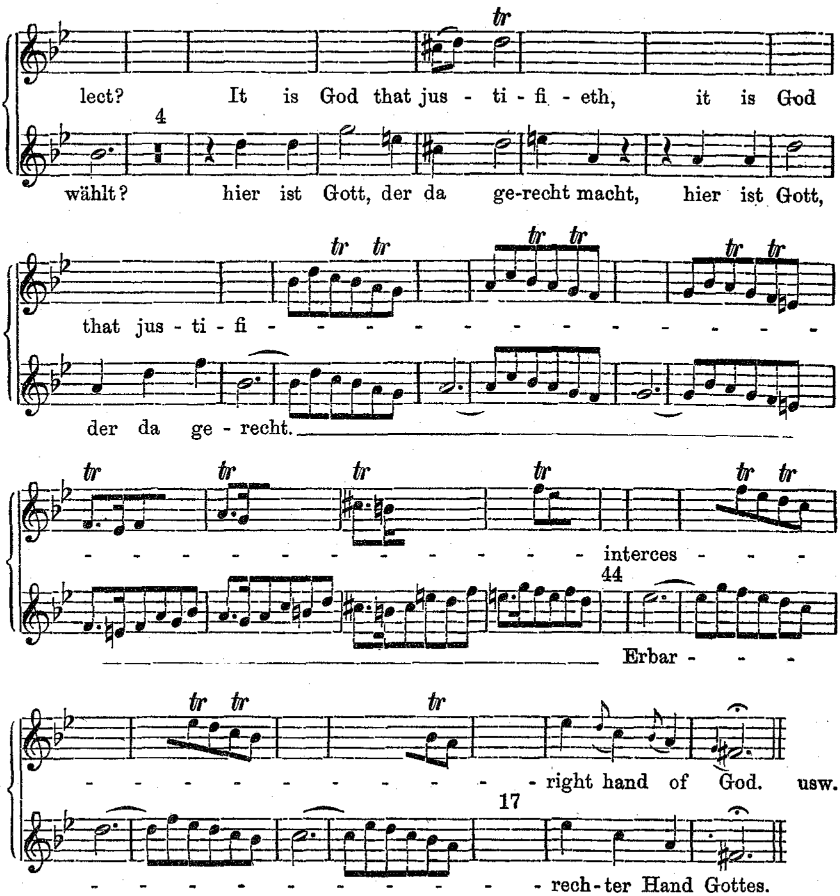



li - veth, and that He shall And though worms de- I
le - bet, und daß Er erscheint Wenn Ver - we-sung Ich
know that my Re - deem - er li - veth, and though
weiß daß mein Er - lö - ser le - bet: wenn Ver-
worms de - stroy his bo - dy, yet in my flesh shall I see
we - sung mir gleich dro-het, wird dies mein Au - ge Gott doch
God, I know that my Re - deem - er li - veth,
sehn, Ich weiß daß mein Er - lö - ser le - bet,
for now is Christ ri - sen, for now is Christ ri - sen
denn Christ ist er - standen, denn Christ ist er - stan - den
from the dead, the first usw.
von dem Tod, der Erst - ling,

Zwei Momente sind es, die der Ausschmückung dieser Arie ihr Gepräge geben. Es dominiert erstlich der lange Vorschlag. Ohne ihn würde der Cembalospieler immer den Dreiklang gegriffen haben; die Einfügung zwang ihn aber, regelmäßig vorher den Quartsextakkord einzuschalten. Sodann ist merkwürdig die konsequente Umgehung oder vielmehr Ausfüllung des sterilen Sextensprunges bei den Worten »mein Er(löser)«. Er kommt im Original viermal vor und wird jedesmal entweder durch  oder durch  ersetzt in der Reihenfolge a—b—b—a. Beide Ausschmückungen, der lange Vorschlag und die Sextenausfüllung, mögen manchem anfänglich nur als äußerliche Willkürlichkeiten erscheinen, aber ihr tieferer Sinn zeigt sich, sobald man die bei uns gemeinhin übliche Vortragsweise damit vergleicht. Die moderne Sängerin legt mit frommem Augenaufschlag ihren ganzen Ausdruck auf die Sexte »mein Er(löser)«. Die darauf folgenden Worte »(Er)löser lebet«, unausgeziert und ohne Vorschlag, kommen nüchtern hinterher. Das Gegenteil ist bei der alten Vortragsweise der Fall. Die Nivellierung der Sexte verhindert, daß sie den melodischen Höhepunkt bildet, sie drängt vielmehr die ganze Wucht des Nachdrucks zu den Worten »(Er)löser lebet« hin, und sie bringen diese durch ihre ruhigere Rhythmik, durch Verzierung und langen Vorschlag zur sinngemäßen Wirkung. —

Die letzten Verzierungen betreffen die Sopranarie »Wenn Gott ist für uns« (*If God is for us*). Da sie nur frühere Beobachtungen bestätigen, setze ich sie ohne Kommentar hierher.

9.





Diese wenigen Bemerkungen dürften genügen. Denn aus den originalen Verzierungen weiter systematische Schlüsse für unsere Sänger abzuleiten, wird doch erst angängig und ratsam sein, wenn das gesamte Quellenmaterial hierfür in geeigneter Weise vorgelegt sein wird. Einstweilen lassen uns die mitgeteilten Proben immerhin schon erkennen, von wie bedeutendem Werte ein gründlicher Einblick in die wirkliche Kunstpraxis der alten Händel'schen Sänger für uns werden mag.

Wie oft hat man nicht unter Hinweis auf die Klagen der alten Theoretiker über die virtuosen Ausschreitungen der Opernsänger damaliger Zeit uns glauben machen wollen: Händel's eigene Gesangspraxis wieder lebendig zu machen, das bedeute die Heraufbeschwörung aller eitlen Kehlfertigkeit mit brillanten Kadenzen, Passagen, Rouladen, Trillern

und dem sonstigen Behang der verschrieenen italienischen Gesangskunst. Die Spiegelfechterei war umsonst. Die »Messias«-Verzierungen erweisen, daß von einer Virtuosität solcher Art bei Händel nicht die Rede ist. Bei ihm läuft alle freie Zutat nur auf ausdrucksvolle Vertiefung der melodischen Grundlinien hinaus, und zwar mit Mitteln, die heute noch jeder gebildete und geschmackvolle Sänger aufbringen kann.

Man betont auch oft, daß die Kadenzen und Verzierungen bei Händel nur dann Sinn und Berechtigung hätten, wenn sie von guten Sängern improvisiert würden, und beklagt mit beweglichen Worten das Verlorengehen der Improvisationsfähigkeit unserer Sänger. Ist die Tatsache, daß von allen Händelwerken die »improvisierten« Ausschmückungen in authentischen Handschriften vorliegen, nicht geeignet, die ganze Frage, ob improvisiert werden müsse oder in ruhiger Muße vorbereitet werden könne, in ein wesentlich anderes Licht zu rücken?

Wir tun uns heute so ungeheuer viel auf unser »Stilgefühl« zu gute. Bei jeder Gelegenheit, wo Bach oder Händel aufgeführt wird, pflegt die musikalische Tagespresse ihre Zensur über »stilgemäßen« Vortrag zu erteilen. Ein ähnliches Gespenst, das viel Unfug anstiftet, ist die »Tradition«. Aber so wenig das Geheimnis der Bach'schen Kunst an Leipzig gebunden ist, so wenig ist es dasjenige Händel's an England. Und was wir Stilgefühl nennen, ist günstigen Falls subjektives Empfinden, vererbt von Lehrer auf Schüler. Tradition und Stilgefühl, beides kommt in bedenkliches Schwanken den unerbittlichen Zeugnissen der wirklichen alten Praxis gegenüber. Sie haben lange im Dunkel gelegen, und es ist hohe Zeit, daß sie ans Tageslicht kommen. Wir können nur froh sein, wenn sie endlich unsere ästhetischen Anschauungen auf eine feste Basis stellen.

II. Wie weit ist Händel's Autorität für die überlieferten Verzierungen in Anspruch zu nehmen?

Die unbefangene Prüfung der mitgeteilten Verzierungen hat ergeben, daß sie durch vornehmes Maßhalten, musikalische Vernünftigkeit und Zweckmäßigkeit ausgezeichnet sind. Solche Eigenschaften sind gewiß schätzenswert: aber nicht jedermann wird ihretwegen zugestehen, daß diese Verzierungen für unsere Händelpraxis kanonische Bedeutung haben, wenn nicht auch erwiesen werden kann, daß Händel selbst sie entweder entworfen oder als seinen Kunstanschauungen entsprechend gebilligt hat.

Wer etwa glauben möchte, die überliefernden Handschriften müßten uns den gewünschten Ausweis leicht geben, wird enttäuscht sein.

Für den »Messias« kommen zwei Partituren in Betracht, die Händel's Jugendfreund und Geschäftsführer, Christoph **Schmidt**, vom Autograph kopiert hat. Die eine gehört zu der wertvollen Sammlung Schmidt'scher

Kopien von Händel's Werken, welche Mr. Francis Barrett Lennard von seinem Vater, Mr. Barrett Lennard in London, ihrem eigentlichen Sammler, ererbt und vor etlichen Jahren dem *Fitzwilliam Museum* in Cambridge geschenkt hat. Hierin finden sich die Verzierungen, welche den ersten Teil des »Messias« betreffen; ich habe sie nach einer Kopie in der Bibliothek Friedrich Chrysander's mitgeteilt. Sämtliche Verzierungen des zweiten und dritten Teils stehen dagegen in einer Schmidt'schen Kopie, die sich im Privatbesitz des kürzlich verstorbenen Mr. Otto Goldschmidt in London befindet, wo ich jene im September 1901 kopieren durfte[1]). In beide Handexemplare — so darf ich die von Schmidt hergestellten, zum Gebrauch bei den Aufführungen bestimmten Reinschriften nach Chrysander's Vorgang weiterhin benennen — sind die Verzierungen nachträglich hineingekommen; bei der Reinschrift selbst nahm der Kopist auf sie noch keine räumliche Rücksicht.

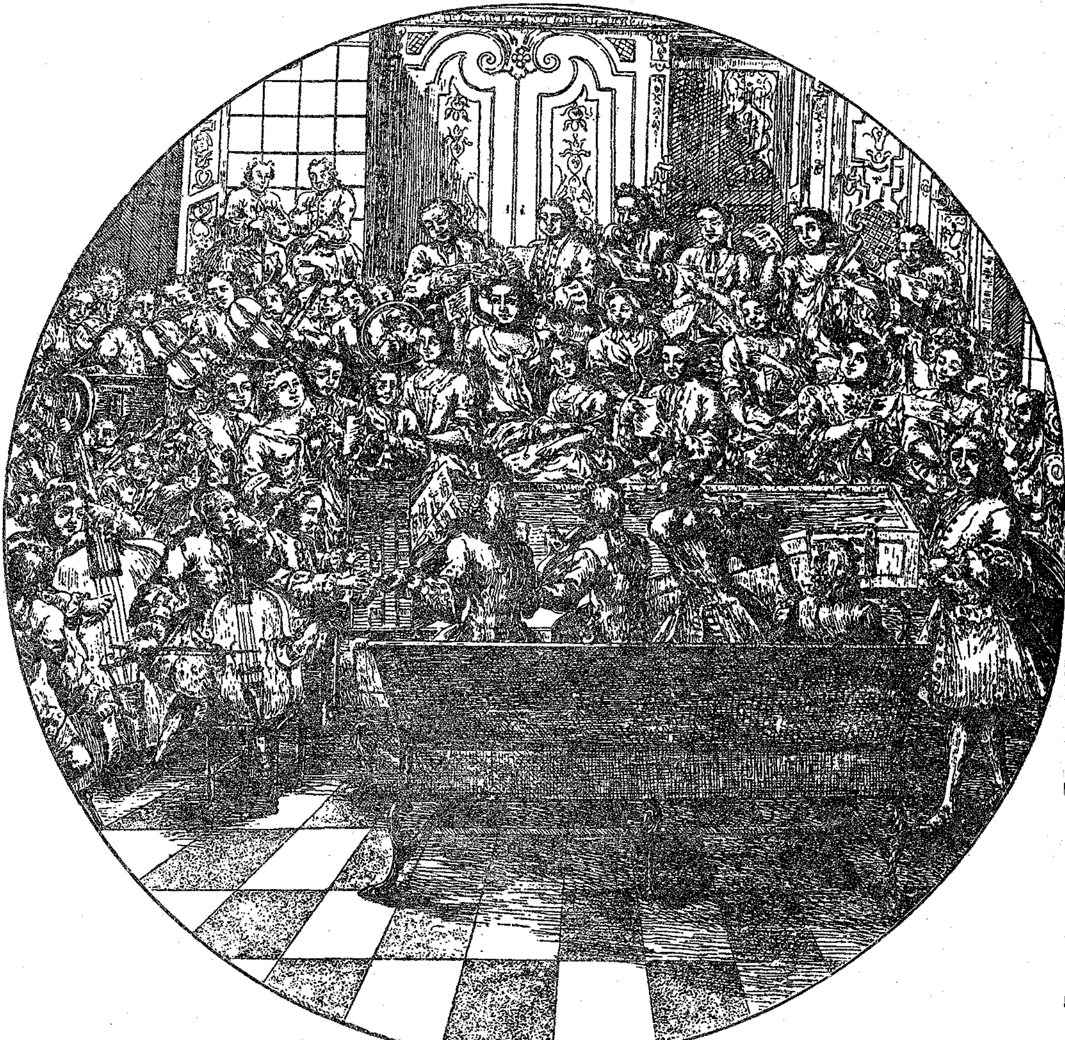
Dieser Handschriftenbefund verstattet, wie man sieht, noch keinen zwingenden Schluß auf Händel's Autorität. Sicher ist hiernach nur soviel, daß die Verzierungen bei den Aufführungen, für welche die Handexemplare benutzt wurden, wirklich von den Sängern gesungen worden sind, daß der Konzertgebrauch ihre Eintragung in die Partituren durch Schmidt's Hand veranlaßte. Wer die beiden Partituren bei der Aufführung benutzte, ob Händel selbst als Dirigent oder Schmidt's gleichnamiger Sohn als Cembalist, darüber versagen die Handschriften jeden Aufschluß.

Wir müßten uns also weiterhin auf Mutmaßungen und Wahrscheinlichkeitsgründe beschränken, käme uns nicht ein Dokument zu Hilfe, dessen Betrachtung uns freilich für einige Augenblicke vom eigentlichen Ziele ablenkt, dafür aber durch eine Fülle von Anschauungen entschädigt, die schließlich doch die Lage der Sache aufhellen. Es ist ein Bild, welches uns Händel mitten in der Schar seiner Musiker darstellen soll.

Von den äußeren Umständen dieses Bildes, das ich mit freundlicher Erlaubnis der Verwaltung des *British Museum* in London photographieren lassen durfte[2]), ist leider wenig zu sagen. Man kennt weder die Zeit der Entstehung, noch den Zeichner, noch den Verbleib während der langen Jahre, bis es endlich 1856 in den Besitz des Museums gelangte, wo es als *Handel Portrait* die Signatur »6625 Macbeth« trägt. Fehlt es ihm somit an äußerer Beglaubigung, so besitzt es dafür aber innere Gewähr in höchstem Maße.

1) Näheres über diese Partitur im Vorwort zum 45. Band der Gesamtausgabe Händel's.

2) Dank liebenswürdiger Vermittelung des Herrn Wm. Barclay Squire. Das Original mißt 20 cm im Durchmesser. Das Format der Zeitschrift erforderte eine Verkleinerung.



Händel im Kreise seiner Musiker.
Etwas verkleinert nach dem Original im Londoner British Museum.

Für die Echtheit darf man freilich Porträtähnlichkeit nicht als gewichtiges Argument geltend machen, den Mangel daran allerdings auch nicht als Gegenbeweis ins Treffen führen. Denn was die korrekte Wiedergabe der Gesichtszüge Händel's anlangt, so hält unser Bild den Vergleich mit den auf Händel geschlagenen Denkmünzen[1]) immer noch aus. Eine gewisse entfernte Ähnlichkeit mit den beiden letzten Hudson-Bildern (Buckingham Palace) ist trotzdem nicht von der Hand zu weisen. Aber Porträtähnlichkeit lag augenscheinlich gar nicht in der Absicht des Zeichners. Köpfe und Gewandung charakterisiert er eben gerade nur soweit, daß Männlein, Weiblein und Knaben zu unterscheiden sind. Worauf es ihm vielmehr und hauptsächlich ankam, das war, das ganze Ensemble in seiner Eigenart und in den musikalischen Beziehungen der einzelnen Personen zu einander zu erfassen und wieder zu geben. Hierin hat er, wie wir nachprüfen können, eine Sorgfalt bewiesen und eine Genauigkeit erreicht, für die wir ihm besonderen Dank schulden.

Es ist nicht das gewöhnliche Milieu der Händel-Aufführungen, das der Stift des Zeichners hier der Nachwelt überliefert hat. Der Parkettfußboden, die reichen Ornamente an Tür und Wänden weisen auf den Musiksaal eines vornehmen Adligen, die mitwirkenden Damen im Chor, wo Händel für seine öffentlichen Konzerte nur Männer und Knaben verwendete, vielleicht auf die Beteiligung der Hofgesellschaft hin. Mehr noch als diese Äußerlichkeiten spricht die Anzahl der Mitwirkenden für ein privates Konzert, denn sie ist selbst für Händel'sche Verhältnisse klein.

Zu dem Vermächtnis Händel's für das Londoner Findlingshospital gehörte bekanntlich auch die Auslieferung des gesamten Stimmenmateriales für den »Messias«. Im Jahre 1896 ist dieses wieder ans Tageslicht gekommen und von Fr. Chrysander sachgemäß beleuchtet worden[2]). Nimmt man für die Ripienpulte und die Singstimmen die übliche doppelte Besetzung an, so ergibt sich die Zahl 55 als die der notwendigen Kräfte. Cembalo und Orgel rechne ich dabei hier und im folgenden nicht mit. Noch genauer ist die Zahl festgelegt durch ein Verzeichnis der Mitwirkenden bei einer »Messias«-Aufführung, die kurz nach Händel's Tode am 3. Mai 1759 im Findlingshospital stattfand[3]). Weil dies Verzeichnis uns in mancher Hinsicht auch wertvolle Aufschlüsse gibt, wird man es gern hier eingeschaltet sehen.

---

1) Einige Abbildungen findet man in den Kunstbeilagen zu Jahrgang III, Heft 18 der »Musik«.

2) Vgl. Jahrbuch Peters, II S. 11.

3) Mitgeteilt in der *Musical Times* vom Mai 1902, wo man auch den alten Saal des Hospitals abgebildet findet.

		£	s.	d.
Violinen.	Mr. Brown	£ 1	1	0
	» Collet	—	15	0
	» Freeke	—	15	0
	» Frowd	—	15	0
	» Baumgarden	—	10	0
	» Wood	—	10	0
	» Wood jun.	—	10	0
	» Abbington	—	10	0
	» Grossman	—	10	0
	» Jakson	—	10	0
	» Malchiar	—	10	0
	» Richards	—	10	0
Bratschen.	» Rash	—	8	0
	» Warner	—	8	0
	» Stockton	—	8	0
Oboen.	» Eyferd	—	10	6
	» Teede	—	10	6
	» Vincent	—	10	6
	» Weichsel	—	8	0
	Signra Frasi	6	6	0
	Signr Ricciarelli	5	5	0
	Mrs. Scott	3	3	0
	Mr. Beard	3	3	0
	Mr. Champness	1	11	6
	6 Boys	4	14	6
	Mr. Bailden	1	1	0
	» Barrow	1	1	0
	» Champness	—	10	6
	» Bailden jun.	—	10	6

		£	s.	d.
Fagotte.	Mr. Miller	—	10	6
	» Baumgarden	—	10	6
	» Goodman	—	8	0
	» Owen	—	8	0
Violoncelli.	» Gillier	—	10	6
	» Haron	—	10	6
	» Hebden	—	10	6
Contrabässe.	» Dietrich	—	15	0
	» Sworms	—	10	0
Trompeten, Hörner, Pauken.	» Adcock	—	10	6
	» Willis	—	10	6
	» Trova	—	10	6
	» Miller	—	10	6
	» Vincent	—	10	6
	Orchester	£ 17	15	0

	£	s.	d.
Mr. Ladd	£ —	10	6
» Cox	—	10	6
» Munck	—	10	6
» Wass	1	1	0
» Walz	—	10	6
» Kurz	—	10	6
» Courtney	—	10	6
» Reinhold	—	10	6
Chor	£ 28	17	6

Es waren, wie man sieht, insgesamt 56 Personen an der Aufführung beteiligt. Unser Bild weist dagegen nur 43 Köpfe auf. Trotz des kleineren Zahlenverhältnisses erfüllt aber das Ensemble unseres Bildes doch alle Voraussetzungen, die sich Händel für seine Konzerte stets schuf.

Was zunächst das von Chrysander zuerst wieder zur Geltung gebrachte Gleichgewichtsverhältnis zwischen Chor und Orchester anlangt, so findet es wie durch die Originalstimmen des »Messias«, so auch durch das obige Verzeichnis und unser Bild erneute Bestätigung: 1759 stand 23 Sängern ein Orchester von 33 Spielern gegenüber; auf unserem Bilde halten sich 21 Sänger und Spieler vollkommen die Wage.

Ähnlich parallel verläuft auch die innere Gliederung der beiden Gruppen. Im Chor von 1759 stehen zunächst die vier Solisten voran, wie die ihnen gezahlten Honorare erkennen lassen. Nächst ihnen rangieren mit je 1 £ vier Männer; das sind die Anführer der vier Stimmgattungen. Berücksichtigt man, daß bei Händel die Solisten auch die Chorstellen

mitsangen, so ergibt sich folgende Verteilung der Kräfte: 5 Soprane (1 Solistin, 1 Vorsänger, 3 *boys*), 5 Alte, 7 Tenöre, 6 Bässe. Auf unserem Bilde besteht der Chor aus 10 Damen, 5 Herren und 6 *boys*, die sich deutlich in Sopran und Alt sondern. Von den Männern sind 3 ihrer hinteren Aufstellung wegen als Bässe anzusprechen; die anderen beiden mögen Tenöre sein, zu denen ein Teil der Altistinnen als Verstärkung hinzuzurechnen ist. Die Solisten sind, mit Ausnahme der am Cembalo stehenden Sängerin, als solche nicht besonders kenntlich gemacht. Das Bild bestätigt eben, daß jene sich dem Chor einordneten.

Das Orchester unseres Bildes weist folgende Besetzung auf: 3 Violinen, 2 Bratschen, 4 Violoncelle, 2 Kontrabässe, 4 Oboen, 2 Fagotte, 2 Flöten, 1 Trompete, 1 Horn. Deutlich sichtbar ist die Sonderung der 3 Konzertisten (Violine I, II, Violoncello), die vor dem Cembalo ihren Platz haben, von den Ripienisten, auffallend die starke Besetzung der Baßinstrumente (Violoncelle, Kontrabässe, Fagotte) und beachtenswert die chorische Besetzung der Holzbläser. Genau dieselben Tendenzen zeigt die Liste von 1759. Verstärkung ist hier nur den Violinen, Fagotten und Blechbläsern zuteil geworden; höhere Honorarsätze kennzeichnen die Konzertisten, der höchste den Anführer des Orchesters. Die Violinen oben und Bässe unten treten hier noch deutlicher als die Grundsäulen des ganzen Klangkörpers hervor, dessen Zentrum zu decken Cembalo und Orgel zufiel.

Ein interessantes Detail ist das *pizzicato*-Spiel des ersten Kontrabassisten — die rechte Hand des zweiten ist verdeckt —, während die Violoncelle *coll'arco* gespielt werden. Darin liegt ein beachtenswerter Fingerzeig für unsere Dirigenten, wie der zu robusten Klangwirkung der zahlreichen Bässe bei Begleitung der Gesangssoli leicht abgeholfen wird, ohne das Fundament einzuengen. Ich habe dieses einfache Aushilfsmittel seit Bekanntschaft mit dem Bilde oft als bewährt erproben können. Natürlich ist das *pizzicato* nur für kleinere Notenwerte bis zur Viertelnote verwendbar; bei längeren Noten, namentlich bei den Haltetönen der Kadenzen muß der Bogen selbstverständlich in Aktion treten.

Auch ein Blick auf das Cembalo verlohnt sich. Es ist kein einchöriges Ibachord, in welchem neuerdings häufig das einzige Heil für Bach und Händel erblickt wird in sonderbarer Verkennung der Ansprüche, die das Cembalo ehedem zu erfüllen hatte, sondern ein zweimanualiger, also vierchörig bezogener Kielflügel, den wir vor uns sehen und von dem der Deckel ganz abgenommen ist.

Das wichtigste Moment jedoch, welches durch das Verzeichnis von 1759 und durch das Bild handgreiflich uns vor Augen geführt wird, ist das Zusammenwirken der einzelnen Faktoren. Während in der modernen

Aufführungspraxis alle Fäden in die Hand des Dirigenten laufen und von ihr regiert werden, herrschte bei Händel das Prinzip der Dezentralisation und der künstlerischen Freiheit bei Haupt und Gliedern. Gerade die Aufladung der Verantwortlichkeit auf mehrere Schultern sicherte seinen Aufführungen den oft gerühmten Erfolg. Den Stimmführern im gleichmäßig stark besetzten Chor oblag die Sorge für die Übereinstimmung in Deklamation und Ausdruck. Was der Chor sonst noch brauchte, nachhaltige Unterstützung seiner Tonfülle und Hilfe zum präzisen Einsatz, das gab die Orgel. Auf unserm Bilde fehlt dies Instrument; rechts an der Wand hinter Händel's Rücken müssen wir es uns denken. Der Organist saß so im Angesicht des Chores; seine Winke und Einsätze erübrigten weitere Direktiven. Die Ripienisten des Orchesters andererseits empfingen ihre naturgemäße Anführung von den Konzertisten, deren Zusammengehen mit dem Grundbaß wiederum durch ihre Konzentration um das Cembalo herum gesichert war. Die Solisten traten zu ihren Solovorträgen ebenfalls an das Cembalo heran, aus der Stimme des Cembalos spielten die ständigen Grundbässe mit. Das leiseste Dehnen des Tempos und jede Freiheit des Vortrages konnte deshalb sofort von den Begleitern erfaßt und respektiert werden; die Blicke und Bewegungen des Cembalisten vermochten jede etwaige Voreiligkeit zu bannen. Beim Singen einer Arie, welchen Moment unser Bild gerade festhält, konnte somit Händel getrost bei Seite stehen; die straffe Rhythmik des Cembalos hielt nach allen Seiten das Ensemble allein fest.

Ist das Getriebe der Händel'schen Aufführungspraxis in der Hauptsache richtig erfaßt, dann kann nunmehr kein Zweifel darüber obwalten, zu welchem Zwecke jene Handexemplare, die mit Gesangsverzierungen versehen sind, bestimmt waren: sie standen auf dem Pulte des Cembalisten. Für ihn allein war es von Wichtigkeit, genau zu wissen, an welchen Stellen es galt, mit besonderer Vor- und Umsicht seines verantwortungsvollen Amtes zu walten. Er mußte rechtzeitig das Tempo mäßigen, wo der Sänger melismatische Verzierungen ausführte, und dann wieder antreiben. Er mußte die Grundbässe zügeln und beflügeln, wollte er das Streben der Solisten nach dramatisch belebter Rezitativ-Gestaltung wirksam unterstützen. Die geschmackvollste Darbietung einer Kadenz wäre verfehlt gewesen, wenn nicht der Cembalist mit den wenigen Stützakkorden und den Bässen rechtzeitig zur Stelle war. Die Aufzeichnung der wichtigsten freien Zutaten sollte den Cembalisten also davor bewahren, »mit Schande zu stolpern«, wie Mattheson sich ausdrückt.

Die zwingende Schlußfolgerung aus dieser Sachlage ist nun meines Erachtens die, daß die erhaltenen Verzierungen, wenn sie nicht von Händel selbst im einzelnen vorgeschlagen sind, doch nur mit seiner vollsten Zustimmung zur Ausführung gelangten. Aus seiner Lebensbe-

schreibung[1]) wissen wir ja, daß er bis in sein Alter die Gepflogenheit hatte, »mit den Arien in der Tasche zu seinen Sängerinnen zu wandern, um sie ihnen am Klavier einzuüben«. Notwendig mußte bei diesen Privatproben die gegenseitige Verständigung über die freien Verzierungen und Kadenzen im Vordergrunde stehen; und es ist klar, daß ein Händel die Forderungen seines eigenen Geschmackes nicht ohne weiteres den Launen der Solisten unterordnete, er, der bei der Opernkatastrophe doch genügend Beweise zähen Festhaltens gegeben hatte. Auch bei den weiteren Proben im Ensemble ließ er sich sicher kein Jota von dem, was verabredet war, wegnehmen. »Er war bei diesen Gelegenheiten — erzählt Burney — ein barscher und entschiedener Befehlshaber, hatte aber einen Humor und Witz im Aussprechen seiner Anweisungen und selbst im Schelten und Fehler-Ausfindigmachen, der ihm ganz eigentümlich und allen äußerst ergötzlich war, diejenigen ausgenommen, welche der Hieb gerade traf.« Und eben deswegen, weil es Händel in den Sologesängen auf jene Dinge ganz besonders genau ankam, trug Schmidt sie vor der Aufführung in die Cembalopartitur ein.

Waren aber die Verzierungen und Kadenzen nicht schwächliche Konzessionen des Komponisten an die launische Willkür seiner Sänger, sondern vielmehr wohlerwogene, mit voller Absicht und in gemeinsamem Einverständnis angebrachte Zutaten, dann erwächst daraus für uns, die wir gerade nach den wesentlichen Bedingungen und Erfordernissen seiner Kunstübung forschen, um Händel neu zu beleben, wie er selbst war und sein wollte, die bedeutsame Pflicht, die überlieferten Ausschmückungen als Wahrzeichen des echten Händel'schen Gesangsstiles wieder zur vollen Geltung zu bringen. Dazu wird vor allem erforderlich sein, daß das reiche urkundliche Material, welches uns davon Kunde gibt, in einer vollständigen, mit gründlichster Kritik besorgten Ausgabe der breitesten Öffentlichkeit vorgelegt wird, zu Nutz und Frommen der musikwissenschaftlichen Forschung, wie unserer Musikpraxis.

III. Fr. Chrysander's Neugestaltung des »Messias«.

Eine quellenmäßige Statistik der Händelaufführungen in Deutschland[2]) während des 18. und 19. Jahrhunderts und eine kritische Beleuchtung der dabei benutzten Bearbeitungen stehen noch aus. So wenig erfreulich dies Kapitel deutscher Musikpflege sein wird, einmal muß es doch von

1) Fr. Chrysander, »Händel« III, S. 216f.

2) Die nachweislich erste Aufführung galt dem »Messias« am 15. April 1772 in Hamburg unter Michael Arne; seinem Beispiel folgte Dezember 1775 Ph. E. Bach. Eine Aufführung desselben Werks Ende 1775 in Mannheim erlebte vor Mozart's Ohren ein vollständiges Fiasko. Nach einer Schweriner Aufführung 1780 trat erst Hiller auf den Plan 1786; aber er gab wenigstens nachhaltige Anregung.

sachkundiger Feder in Angriff genommen werden, um das dichte Spinngewebe von Irrungen, dessen Fäden bis in unsere Zeit hinein flattern, endgiltig zu zerstreuen. Die Meinung eines Forkel, von Händel's Arien sei »nicht eine einzige mehr genießbar«, findet hier und da immer noch ein Echo; und über Mittel und Wege, die ursprüngliche, wirksame Aufführungspraxis Händel's uns zurückzugewinnen, herrscht vielfach noch eine Mannigfaltigkeit von Anschauungen, die der Verschiedenheit der Bearbeitungen eines Mozart, Hiller, Berner, Schwenke, Schaum, Klasing, Wilsing, Mosel, Klage, Riotte, Breidenstein, Mendelssohn, Franz u. a. nur entspricht. Den aus diesem Labyrinth rettenden Faden geben uns endlich, soweit es die Sologesänge betrifft, die erhaltenen originalen Verzierungen in die Hand. Sie vermitteln uns in voller Reinheit wieder, was eine 150jährige falsche Gewöhnung an irrtümliche Voraussetzungen getrübt hatte, die echte Händel'sche Gesangskunst. An ihr, als dem einzigen, musikalisch wie historisch zulässigen Maßstab haben wir fernerhin Wert oder Unwert aller Bearbeitungen, auch der Chrysander'schen, abzumessen.

Zunächst ist es erforderlich zu untersuchen, in welchem Maße und nach welchen Gesichtspunkten die originalen Ornamente von Chrysander an den entsprechenden Stellen seiner Neugestaltung benutzt worden sind. In zweiter Linie wird es sich handeln um sein Verhalten in denjenigen Gesangspartien, für die keine originalen Verzierungen vorhanden sind.
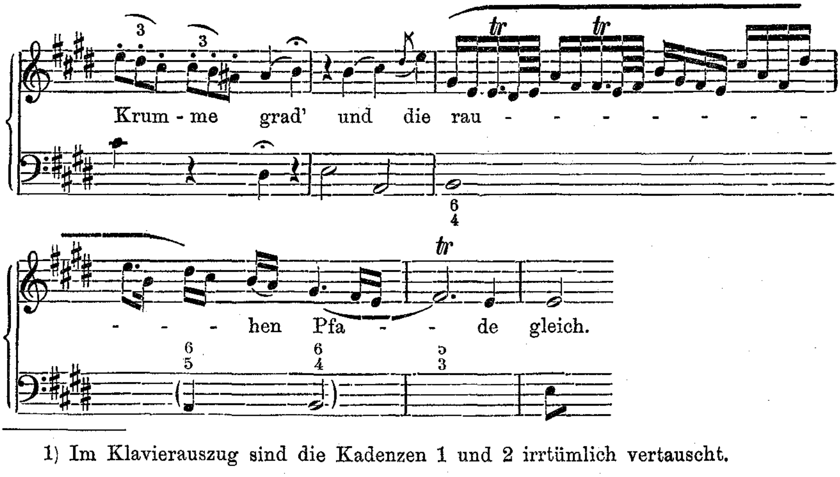
Die Beantwortung der ersten Frage darf ich im Grunde dem Leser überlassen. Denn es kann nicht meine Aufgabe sein, nachdem ich im ersten Abschnitt das notwendige Vergleichsmaterial der originalen Verzierungen vollständig vorgelegt habe, nun auch bis in jedes kleinste Detail das Verhältnis der Neugestaltung zum Original zu kommentieren. Es muß genügen, wenn ich die ersten beiden Stücke einem genauen Vergleich unterziehe.

Der dritte Anruf »Tröste dich« im Tenor-Arioso wurde von Händel's Sänger durch ein geschmackvolles Melisma im Ausdruck vertieft. Chrysander hat sich nicht entschließen können, diese der langen Sängergewohnheit fremde Vortragsweise zu akzeptieren; er beließ es bei dem bisherigen *ad libitum* und einfachen An- und Abschwellen der Tonstärke. Ihn hielt etwas wie Zaghaftigkeit davon ab, unseren Sängern mehr Veränderungen der bekannten Melodien zuzumuten, als stilistisch unbedingt erforderlich scheint. Heute, wo unsere besten Sänger zu ihrer eigenen Freude wieder zum vollen Verständnis der originalen Gesangsweise gelangt sind, würde Chrysander sicherlich nicht mehr zögern, auch an dieser exponierten Stelle Händel's wahre Absicht zu erfüllen. Takt 11—13 weist verschiedene kleine Verzierungen auf, von denen Chrysander nur einen Vorschlag beibehalten hat, bei der Wiederholung der Worte

»spricht dein Gott«. Er benutzt nicht den reichen Zierrat des Originals, sondern nur soviel davon, als erforderlich ist, Monotonie zu vermeiden. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich gleich in den folgenden Takten 15—19 zu den Worten »nach Jerusalem«. Mit einem einzigen Vorschlag differenziert er die Wiederholung, wo Händel's Sänger melismatisch sich ausbreitet. — Im ferneren Verlaufe des Ariosos verwendet Chrysander von den mancherlei Verzierungen ganz dezent nur die akzentuierenden Vorhalte über »*Missetat*« und »*vergeben*«. — Die Vorhalte des kurzen Rezitativs sind natürlich genau von ihm beobachtet.

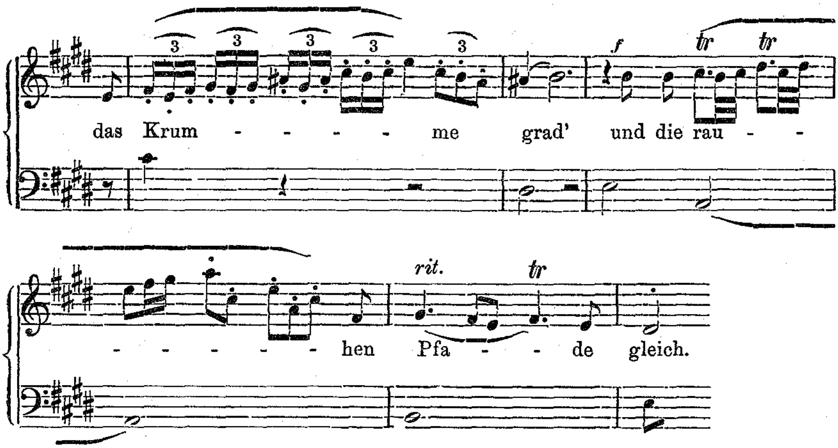
In der folgenden Arie »Alle Tale« bedient sich Händel's Sänger vieler Manieren, die er bei den gleichen Worten an gleicher Stelle wiederholt. Gerade hier kann sich jeder ohne weiteres davon überzeugen, mit wie weitgehender Mäßigung Chrysander von den alten Verzierungen Gebrauch macht. Er läßt sie aus, wo sie nichts dazu beitragen, bereits Gehörtes passend zu verändern oder den musikalischen Ausdruck prägnanter zu gestalten. So verlaufen bei ihm die ersten 17 Takte der Arie vollkommen der Partitur-Niederschrift gemäß. Seine Verzierung setzt erst Takt 18 ein mit Doppelvorschlägen auf »Krumme«, welches Wort Händel's Sänger nicht verziert sang. Auf die gegensätzliche Ausmalung der Worte »krumm« und »rauh« beschränkt er im ferneren Verlauf seine Zutat, die melodisch-dramatisch vertieft, was bei Händel's Sänger dagegen nur äußerlich gefällig ist. Übersehen ist dabei nicht der Echoeffekt in der Koloratur auf »gleich«.

Der Händel'schen Schlußkadenz dieser Arie, die, wie man sich erinnert, melodisch dem »Tröste dich« entkeimt ist, setzt Chrysander in seiner Neugestaltung zwei weitere Kadenzen zur Seite, deren Betrachtung lehrreich ist. Die eine derselben, um 1790 entstanden[1]):



1) Im Klavierauszug sind die Kadenzen 1 und 2 irrtümlich vertauscht.

ist bis zur Fermate akzeptabel; aus ihrer zweiten Hälfte kann ein Sänger nur lernen, wie er Händel'sche Kadenzen nicht zu gestalten hat. Die Ausmalung des Melismas »rauh« knüpft in keiner Weise an irgend einen melodischen Hauptgedanken der Arie an und verlangt zudem, was gegen alle Grundregeln verstößt, eine Veränderung der Harmonie, die nicht original ist. Das ist so ein eklatantes Beispiel des Hiller'schen Verzierungs-Verfahrens. Die zweite Kadenz stammt von Chrysander und lautet:



Ihr Anfang ist eine melismatische Ausfüllung des Oktavenaufstiegs unter gleichzeitiger Steigerung der Tonmalerei zu »Krumme« in der Arie. Der zweite Teil knüpft organisch an die rauhen Sprünge des Taktes 26 an und führt so den melodischen Höhepunkt herbei.

Man mag nun die Vergleichung zu Ende führen; das Resultat wird sich mit dem hier gewonnenen decken. Die originalen Verzierungen hat Chrysander nicht samt und sonders in seine Neugestaltung aufgenommen, sondern er hat als Musiker von tiefer historischer Einsicht und feinem ästhetischen Taktgefühl sich vor dem an das Rokoko gemahnende Zuviel der Verzierungs-Manieren weislich gehütet und doch die charakteristischen Stileigentümlichkeiten der Händel'schen Gesangsweise in der Hauptsache zur Geltung gebracht: Plastik des Ausdrucks im einzelnen, energische, farbenwechselnde Führung der melodischen Linie im ganzen bis zu ihrem Höhepunkt in der Kadenz, dramatische Ausgestaltung des Rezitativs.
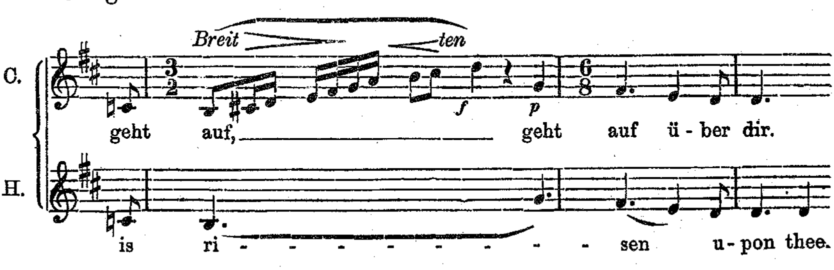
Für den Händelforscher, der als erster die praktische Tragweite der überlieferten originalen Verzierungen erkannte und ausnutzte, durfte kein Zweifel obwalten über seine Pflicht, auch diejenigen Teile des »Messias«, für die er keine alten Ornamente in der Hand hatte, mit analogen Mitteln neu auszugestalten. Das hat denn auch Chrysander redlich ge-

tan mit derselben maßvollen Besonnenheit, die ihn bei der Herübernahme der alten Verzierungen leitete. Nicht galt ihm als Richtschnur, um jeden Preis die Gesänge zu verschnörkeln, sondern vielmehr, nur da, wo der Ausdruck schärfere Prägnanz, bildliche Anschaulichkeit, kräftige Farbe verlangt und in der Praxis Händel's erhielt, mit den simpelsten Mitteln des Vorschlags, Vorhalts und leiser melodischer Umspielung den sinngemäßen Vortrag zu ermöglichen. Man kann die von ihm allein verzierten Gesänge getrost neben die anderen setzen, hinter denen die Autorität der alten Händel'schen Praxis steht; sie sind, was die Verzierungen anlangt, diesen vollkommen homogen und so stilrein wie diese. Die Verzierungen wirken in ihnen nicht, wie Schwalbennester am Haus, sondern sie gehören organisch zur Architektur des Ganzen.

Der Versuchung, den Nachweis hierfür im einzelnen zu erbringen, kann ich leider nicht nachgeben. Jeder, der Klarheit darüber erlangen will, mit welchem sachlichen Rechte gegen Chrysander's Verfahren Einwendungen zu machen sind, wird ohnehin mit eigenen Augen das allgemein zugängliche Material prüfen müssen. Nur über die viel geschmähten Kadenzen sei mir an der Hand des Klavierauszuges ein Wort der Aufklärung gestattet.

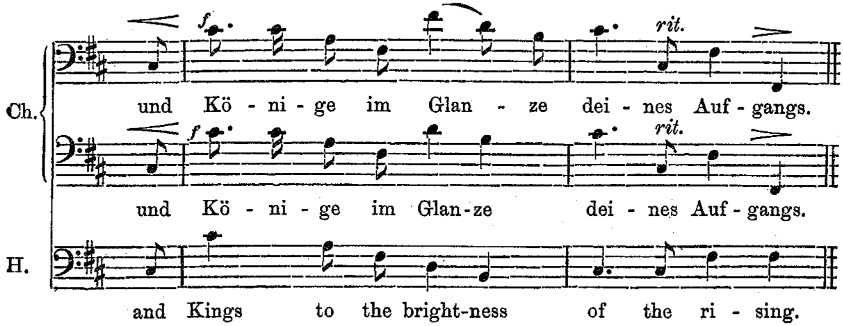
»Die Absicht der Kadenz — belehrt Quanz — ist keine andere, als die Zuhörer noch einmal bei dem Ende unvermutet zu überraschen, und noch einen besonderen Eindruck in ihrem Gemüte zurück zu lassen«. Das geschieht durch Einfügung von »Gedanken, die willkürlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme stattfindet, deren Umfang, in Ansehung der Tonarten, welche man berühren darf, sehr klein ist, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen sollen«. Andererseits können die Kadenzen »aus dem Hauptaffekte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen«. Ein prägnantes Beispiel der letzten Art fanden wir in Händel's Kadenz mit ihrer deutlichen Reminiszenz an das »Tröste dich«.

Sehen wir uns nun Chrysander's Kadenzen näher an. Gleich die erste am Schlusse der Arie »O du, die Wonne« ist das, was Quanz als ein »Ohngefähr« bezeichnet:



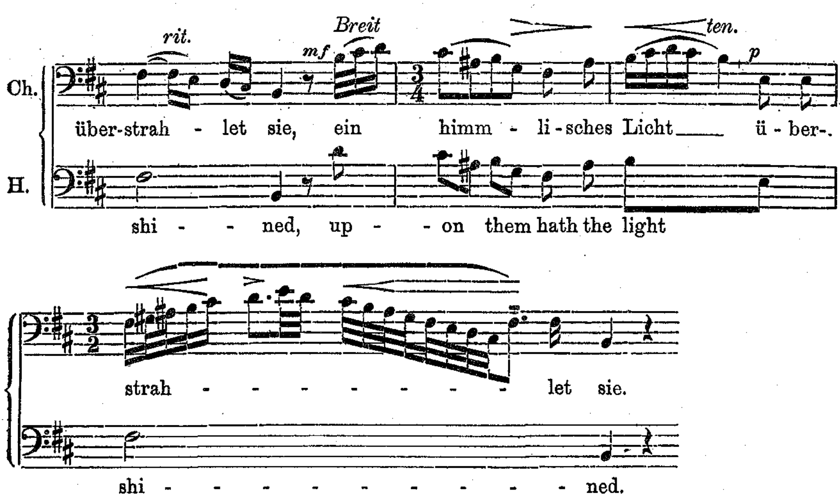
Mit einer denkbar einfachen und doch illustrativ eindrucksvollen Passage, die innerhalb der Harmonie bleibt, während »der Baß sich aufhalten muß«, gewinnt der Arienschluß ein Ansehen, das die Formelhaftigkeit der Schlußwendung künstlerisch verschönt.

Durch ein noch primitiveres Ausdrucksmittel wird der Schluß des Ariosos »Denn blick auf! Nacht überdeckt« der Höhepunkt des ganzen Stückes:



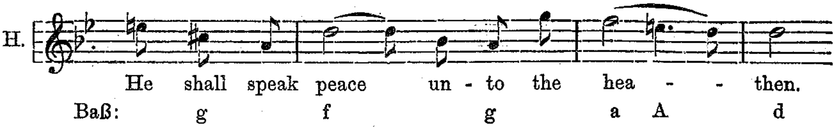
durch Veränderung der Oktavlage, ohne daß die Parallele mit dem Gange des Grundbasses aufgegeben wird. In ein paar Tönen kann hier ein Sänger mit voller Berechtigung durch den Text den königlichen Glanz seiner Stimme durch zwei Oktaven entfalten, vorausgesetzt natürlich, daß sie vorhanden sind.

Der Haupttrumpf des Bassisten wird erst am Schlusse seiner folgenden Arie »Das Volk, das da wandelt« ausgespielt.

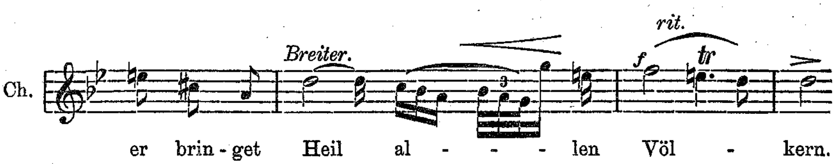


Ihr wesentlichster Bestandteil »überstrahlet« ist »aus dem Hauptaffekt — Takt 29—30 (»großes Licht«) — geflossen«.

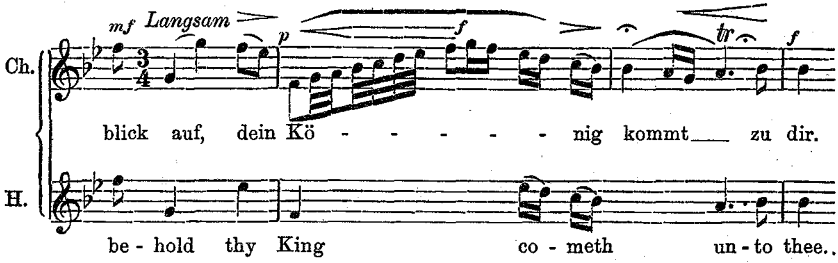
Die Kadenz des Mittelsatzes der Arie »Wohl auf, frohlocke« hat Händel folgendermaßen skizziert:



Das ist eine von denjenigen Stellen, die selbst die rabiatesten Gegner der Kadenz von der Notwendigkeit ihrer Wiedereinführung zu überzeugen geeignet sind. So gesungen, wie sie hier steht, ist die Stelle nämlich allemal ein Stein des Anstoßes für die Sängerinnen und für das Ohr der Hörer. Der Grund dafür ist ganz klar. Würde die Schlußformel normal verlaufen, also von *unto* an weiter stufenweise herabsteigen bis zum *d'*, würde man das *a'* zum Dreiklang auf *g* ohne weiteres gerechtfertigt finden als Durchgangston. Händel will jedoch dem Sopran die tiefe Lage ersparen und legt deshalb die letzten vier Töne eine Oktave höher. Dadurch verliert, namentlich bei breitem Vortrag, das *a'* den Durchgangscharakter; man empfindet es vielmehr als melodischen Hauptton, der ohne ersichtliche Veranlassung zur Grundharmonie scharf kontrastiert, ein Querstand, der durch keine philologische Deutelei oder Konjektur zu beseitigen ist. Sobald man aber weiß, daß solche Stellen — kurz zuvor setzt die Instrumentalbegleitung ganz aus, Cembalo und Grundbässe allein stützen die Harmonie — eben nur Skizzen sind, deren Linien der Sänger mit Sorgfalt und Geschmack aus- und nachzuziehen hat, dann ist die Schwierigkeit sofort behoben. Chrysander kadenziert:
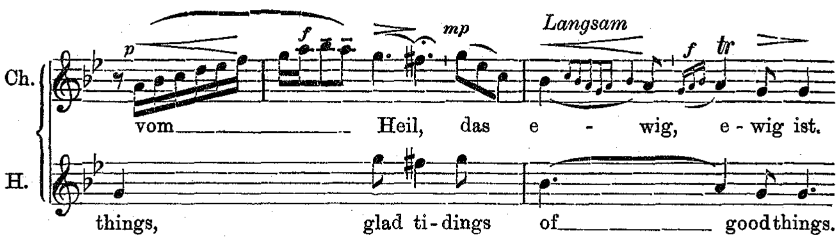


Die wie von ungefähr rollende Umspielung des *b'* und *a'* und der glänzende Oktavenaufstieg, wie möchte ihre musikalisch-poetische Wirkung mit noch einfacheren Mitteln zu erreichen sein? Wie taktvoll geht Chrysander hier auch einer größeren Kadenz aus dem Wege, da der eigentliche Höhepunkt ja doch erst am Ende des *da capo* erreicht wird! Hier findet die Sängerin folgende Kadenz:
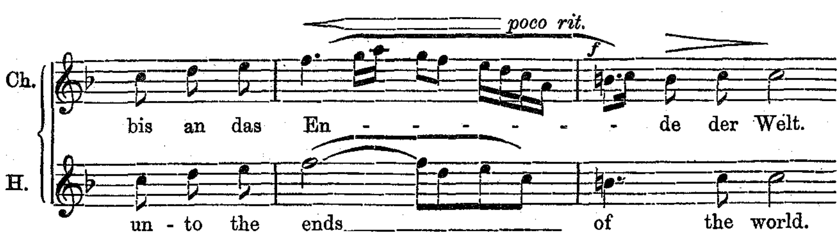


Dem Leser werden ihre Bestandteile schon nicht mehr fremd sein: der Oktavenaufstieg bei *auf*, die diatonische Ausfüllung der Septime auf *König* und am Schlusse der lange, $\frac{6}{4}$ Akkord-Begleitung heischende Vorschlag auf *kommt*.

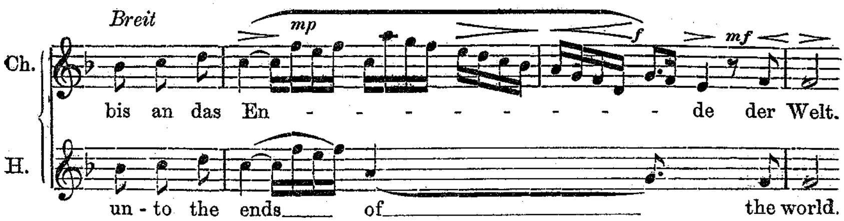
In der Kadenz der Arie »Wie lieblich ist der Boten Schritt« sehe ich mich leider zum ersten, aber auch einzigen Male nicht in völliger Übereinstimmung mit Chrysander's Ausdeutung.
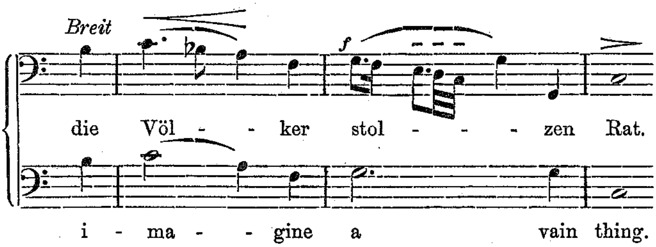


So sinnentsprechend und der Händel'schen Linienführung verwandt der Hauptteil der Kadenz ist (*das ewig ist*), so scheint mir doch die Vorkadenz nicht angemessen, weil sie das hauptsächliche Textwort *Heil* verfehlt. Sie würde besser passen für die englische Version, die an der Stelle *glad* liest; in der deutschen hat sie keine angemessene poetische Unterlage. Das ist ein Mangel, den auch ein sehr geschmackvoller Vortrag nicht ganz zu tilgen vermag.

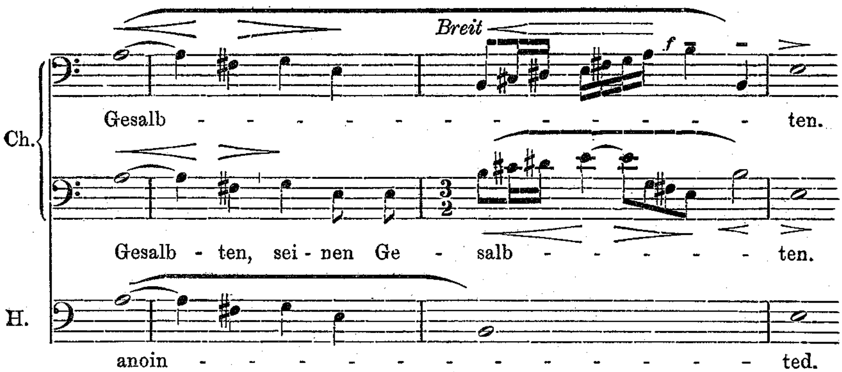
Über den Rest kann ich mich kurz fassen. Die innere Berechtigung der beiden malerischen Kadenzen in der von Chrysander wieder zu Ehren gebrachten Tenorarie »Ihr Schall gehet aus«:



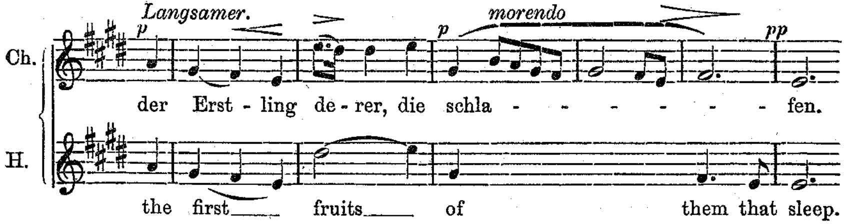


der beiden Passagen in der Arie »Warum denn rasen und toben die Heiden«:

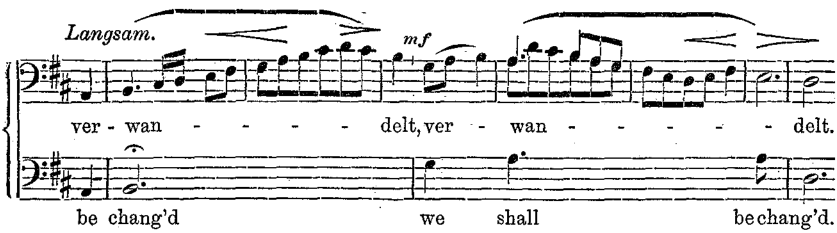




und der außerordentlich stimmungsvollen Kadenz der Arie: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebet«



wird von unbefangenen Beurteilern kaum ernstlich in Zweifel gezogen werden mögen. Die letzte Chrysander'sche Kadenz im *da capo* der Arie »Die Tromba erschallt«:



mag beim ersten Anblick vielleicht etwas reichlich gedehnt erscheinen; betrachtet man sie im Gefüge der Partitur, so erkennt man unschwer ihren genetischen Zusammenhang mit einem der »Hauptaffekte«, der in Achteln sich ergehenden Koloratur in Orchester und Solostimme. Durch die zunehmende Verlangsamung des Tempos und durch den Hinzutritt der Theorbe (Harfe) läßt sie die mystische Verwandlung und Verklärung des irdischen Leibes musikalisch-plastisch vor unseren Ohren sich vollziehen.

Man sieht hieraus wohl zur Genüge, was es mit dem von der Tagespresse ihrem lieben Publikum so gern vorgespiegelten Schreckgespenst der ungeheuren Koloraturen und Kadenzen Chrysander's auf sich hat. Sie sind durchaus keine Ausgeburten exzentrischer Virtuosität, sondern Gebilde von einfacher Natürlichkeit, edlem Anstande und einer Bildhaftigkeit, die dem historisch geschulten Musiker von der Blüte der Madrigalkunst her, nur in naiverer Form, längst vertraut ist. Will jemand in seinem Urteil aber ganz sicher gehen, dem rate ich dringend, das Händel-Hasse-Graun-Hiller'sche Stilgemisch zum Vergleich heranzuziehen, welches I. A. Hiller in seiner »Messias«-Bearbeitung zuwege gebracht hat. Er wird nach der Partitur kein Verlangen tragen, wenn er nur die wenigen Beispiele, die E. F. Baumgart einmal[1]) veröffentlichte, vor Augen gehabt hat, und mit Freuden zur reinen Atmosphäre der Chrysander'schen Neugestaltung zurückkehren.

* * *

Der unkritische Widerhall, den Chrysander's allseitig durchgreifende Händelreform namentlich hinsichtlich der Verzierungen gefunden hat und immer noch findet, weist die Musikwissenschaft mit allem Nachdruck auf eine Aufgabe hin, deren Lösung sie sich ernsthaft angelegen sein lassen muß. Die weite Wegstrecke von Zacconi bis zu Händel und Bach ist reich an wertvollen Schriften, die über die Verzierungskunst und andere musikalische Praktiken der jeweiligen Zeiten und Länder

1) E. F. Baumgart, Die erste Aufführung des Händel'schen Messias in Breslau im Jahre 1788 (Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur. Phil. hist. Abt. 1862, Heft II, Breslau).

klar und ausführlich handeln. Die erfreuliche Herbeischaffung der alten Kunstwerke durch die »Denkmäler«-Publikationen muß ein halber Gewinn bleiben, wenn wir noch länger zögern, uns den Inhalt jener wichtigen Theoriebücher zugänglich und ihre Bedeutung für die Renaissance klar zu machen. Es ist wirklich Zeit, daß der musterhafte Anfang Chrysander's mit Zacconi bald und planmäßig Nachfolge findet.

Welches Ziel diesen Arbeiten gesteckt wird, ob es erstrebenswert und erreichbar ist, daß eine künftige Sängergeneration wieder in den Vollbesitz des freien, virtuosen Nachgestaltens in altem Sinne gelangt, das kann hier dahingestellt bleiben. Ich für meine Person möchte es fast verneinen. Grade den besten Sängern dürfte es am schwersten fallen, mit den Forderungen des Tages die Mühseligkeit und den zeitraubenden Fleiß gelehrten Studiums harmonisch zu vereinen. Aber wenn unter den Wenigen, die der Erforschung der alten Praxis sich hingeben können, zur richtigen Zeit nur immer *ein* Mann da ist, der, wie Chrysander unsrer Zeit, so der künftigen ein Wegweiser sein kann, in gleicher Weise über gründliches historisches Wissen und musikalisches Feinempfinden gebietend, dann wird die wiedergewonnene wahre Tradition der alten Kunstübung nicht verloren sein, sondern leben, solange wir Händel und Bach hochhalten.

Briefe Teresa Belloc's, Giuseppe Foppa's und Giuseppe Gazzaniga's an Simon Mayr.

Von

Ludwig Schiedermair.

(Marburg.)

Simon Mayr wurde am 6. Mai 1802 als Kapellmeister der S. Maria-Maggiore nach Bergamo berufen. In dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Tode. Die glänzendsten Angebote konnten ihn nicht aus Bergamo fortlocken[1]). Ein ausgedehnter Briefwechsel mit Fachgenossen, Schriftstellern und Künstlern versetzte ihn in die Lage, auch jetzt fern von einer Großstadt über musikalische Vorgänge unterrichtet zu sein. Dieser umfangreiche Briefwechsel ist uns großenteils erhalten geblieben. Er befindet sich auf der *biblioteca civica* in Bergamo, im *Studio Ricordi*

1) Vgl. L. Schiedermair, »Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts«, I. Band, 1907, p. 31 ff.

in Mailand und in Privatbesitz[1]). Auch die Familie Massinelli-Mandelli bewahrt in Bonate unter ihren Papieren solche Schriftstücke auf. Von diesen sollen einige im folgenden wiedergegeben werden, da sie uns manche bemerkenswerte Einzelheiten über die damaligen italienischen Theaterzustände mitteilen. Auch der Umstand, daß diese Briefe eines Tages verloren sein könnten, rechtfertigt wohl ihre Publizierung.

An der gefeierten Sängerin Teresa Belloc hatte Mayr eine ebenso begeisterte wie temperamentvolle Freundin und Verehrerin seiner Musik. Ausführlich beschreibt sie ihm den Erfolg seiner Opern und erzählt von dem Leben und Treiben der Sänger- und Musikerwelt in Mailand. Bald ermuntert sie ihn zu einer Kunstreise nach Lissabon, bald macht sie ihn auf die Grenzen ihres Stimmumfangs aufmerksam. Ihre Briefe lassen einen Blick hinter die Kulissen tun. Dies gilt auch von den Schriftstücken Foppa's. Diese legen zugleich das Verhältnis Mayr's zu seinen Librettisten dar und zeigen, daß er sich von ihnen nicht ins Schlepptau nehmen ließ. Auch finden sich hier musikgeschichtlich interessante Stellen, die auf die Stellung Foppa's zu jenen italienischen Komponisten, die gegen Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts den Chor in der Oper wieder zu seinem Rechte kommen ließen, ein grelles Licht werfen. Auch von der Arbeitsweise eines fruchtbaren Librettisten geben Foppa's Briefe Kunde. Aus dem zuletzt mitgeteilten Briefe geht hervor, welch großer Verehrung sich Mayr bei dem Komponisten des »*Il convitato di Pietra*« zu erfreuen hatte und wie er als Sammler und Freund alter Musik bekannt war, ferner daß Gazzaniga mit Mayr und Santini zu jenen damals in Italien seltenen Persönlichkeiten gehörte, die »musikalische Altertümer« in ihren Bibliotheken sammelten und aufbewahrten.

Dem Originaltext ist eine deutsche Übersetzung an die Seite gestellt.

Sig. Maestro stimatissimo,

Brescia li 4 Obr. 1806.

Dal Sig. Conte Somaglia ricevo la per me consolantissima notizia che finalmente i miei voti sono stati esauditi, e che lui scriverà la prima opera di Carnovale. Non capivo più in me stesso del piacere e se il tempo non

Vom Herrn Grafen Somaglia erhalte ich die für mich recht tröstliche Nachricht, daß endlich meine Wünsche erfüllt worden sind, und Sie die erste Oper[2]) für den Karneval schreiben. Ich war ganz außer mir vor Freude, und hätte ich die Zeit gehabt, so würde ich mir die Freiheit genommen

1) Veröffentlicht sind die Briefe Donizetti's an Mayr bei Alborghetti e Galli »*Donizetti-Mayr*«, *Documenti*, Bergamo 1875, ferner zwei Briefe, die sich auf Donizetti beziehen, in der Zeitschrift *Musici-Musicisti*, 58. Jahrgang, S. 9 f. Der Briefwechsel zwischen Mayr und Felice Romani findet in Emilia Branca's »*Felice Romani*« 1882, Berücksichtigung. Einen Brief Mayr's an seine Frau aus dem Jahre 1813 publizierte der Verf. in der Zeitschrift der IMG., VII, p. 224 ff.

2) = *Adelasia e Aleramo.*

si opponesse à miei desideri mi sarei presa la libertà di venirlo visitare a Bergamo, e fargli qualche piccola ripulsetta sul suo rigoroso silenzio con me, e dirgli che io pretendo occupare nella sua grazia quel posto che ho sempre occupato e che lui stesso mi ha destinato e di cui ne sono sommamente gelosa. Se lui non parte da Bergamo prima del 24 del corrente, io potrei esibire a lui ed alla pregiatissima sua consorte due posti in un mio comodissimo e spazioso carrozzino per godere la graditissima loro compagnia pendente il viaggio. Dietro un suo rescritto in cui mi assicurasse che mi accorda la grazia che gli domando mi recherei a Bergamo la sera del giorno 23 per partire all' indomani a quell' ora che più gli saprebbe aggradire. Solamente mi dispiace che questo carozzino è costrutto in modo da non potervi collocar bauli, onde bisognerebbe si compiacesse di cogliere qualche occasione per far partire l' equipaggio prima. Se mi accorderà questo favore comminciero a lusingarmi che abbia ancora per me della stima e dell' amicizia.

In quanto al resto poi faccia per me come ha sempre fatto e mi conosce sa qual parte mi stia bene e fin dove io posso giungere.

La prego di aggradire co' miei i rispetti di mio marito e presentarli alla degnissima sua consorte e mi credo quale mi glorio di essere.

. . . .

Teresa Giorgi Belloc.

haben, Sie in Bergamo zu besuchen, um Sie wegen Ihres gestrengen Stillschweigens ein wenig zurechtzuweisen und Ihnen zu sagen, daß ich in Ihrer Gunst jenen Platz einnehmen möchte, den ich immer eingenommen habe und auf den ich höchst eifersüchtig bin. Wenn Sie vor dem 24. dieses Monats nicht von Bergamo abreisen, so könnte ich Ihnen und Ihrer verehrten Frau Gemahlin zwei Plätze in meinem äußerst bequemen und geräumigen Wagen anbieten. Auf diese Weise könnte ich während der Reise Ihre Gesellschaft genießen. Wenn Sie mir nun die erbetene Gunst erweisen, so würde ich am Abend des 23. nach Bergamo fahren und am andern Morgen zu der Ihnen passend erscheinenden Stunde abreisen. Leider ist mein Wagen so gebaut, daß man keine Koffer aufladen kann. Daher wäre es nötig, daß Sie gefälligst nach irgend einer andern Gelegenheit sich vorher umsehen, um das Reisegepäck abgehen zu lassen. Wenn Sie mir diese Gunst erweisen, so gebe ich mich der Hoffnung hin, daß Sie für mich noch Achtung und Freundschaft hegen.

Übrigens handeln Sie wie immer. Sie wissen, was für mich geeignet ist und wie weit ich gehen kann.

Wollen Sie meine Grüße und auch die meines Mannes entgegennehmen und sie Ihrer w. Frau Gemahlin übermitteln.

. . . .

Sigr. Maestro Gentilissimo.

Milano li 17 Gennaio 1807.

Desideroso sapere se il loro viaggio è stato felice o no, se l' ottima madama Mayr ha partorito, od è vicina al parto, che gli auguro felicissimo, se il neonato è maschio o femmina, come se la passano in queste lagune dell' Adria etc. etc. Quante interrogazioni in una volta! piano io gli voglio bene

Ich wünsche zu wissen, ob Ihre Reise glücklich verlaufen ist, ob die gute Frau Mayr entbunden hat oder nahe an der Entbindung ist — möge diese eine glückliche sein —, ferner ob das neugeborene Kind ein Knabe oder ein Mädchen ist, wie Sie die Zeit in den Lagunen der Adria verbringen, usw. Wieviel Fragen auf einmal! Doch gemach, ich liebe diesen Maestro

a cotesto maestro, e ci ho le mie ragioni, onde tutte mi interresso e voglio saper tutto.

Il Teatre è sempre pieno e zeppo a Milano, la musica dell' Adelasia è un vero trionfo per lui, siamo tutti chiamati fuori ogni sera dopo finita l'Opera. La mia aria poi è una grande aria, vorrei che me la sentisse cantare adesso, vorrei cogli altri far piangere anche lui che l' ha composta. Crescentini cantava bene la sua preghiera in Giulietta e Romeo, ma il pubblico non aveva pazienza di starla ad aspettare, io l' obbligo a star li sino all' ultima sillaba. Gl'Impresari mi dicono che mai opera abbia ottenuto un successo cosi generale, completo, e costante, in Milano, io rispondo loro con aria di superiorità, e sono fiera della mia pertinace insistenza sulla sua scelta.

Il povero Maestro Janoni trema l' anima in corpo, perchè tutti dicono che è impossibile che la 2da opera possa sostenersi; il Cielo gliela mandi buona. La sua musica è facilissima, e non ha con tutta questa facilità quel certo popolare che solletica l' orecchio. Io sono da alcuni giorni assai raffreddata epperciò mene sto molto riguardata, e riposo per sciogliere il catarro. Mio marito con me riverisce lui e sua Signora consorte mi onori qualche volta di sue lettere, mi continui le sue bontà e se vaglio ad obbedirlo non risparmi che si gloria di essere

Sua (devot. Serva ed amica)
Teresa Belloc.

und habe meine Gründe hiezu. Darum interessiert mich alles und will ich alles wissen.

Das Theater in Mailand ist immer überfüllt, die Musik der »*Adelasia*« bildet einen wahren Triumpf für Sie, jeden Abend werden wir alle nach Schluß der Oper herausgerufen. Meine Arie ist großartig. Könnten Sie jene jetzt singen hören, ich würde auch Sie mit den andern zum Weinen bringen, Sie den Komponisten. Crescentini sang seine Bitte in »*Giulietta e Romeo*« schön, aber das Publikum hatte nicht die Geduld, auf jene zu warten. Ich zwinge es bis zur letzten Silbe zur Ruhe. Die Impresarii sagen mir, noch nie habe in Mailand eine Oper einen so allgemeinen, vollständigen und andauernden Erfolg gehabt. Ich antworte ihnen mit der Miene der Überlegenheit und bin auf meine Beharrlichkeit, auf ihre Wahl stolz.

Dem armen Maestro Jannoni zittert das Herz im Leib, da alles sagt, daß die 2. Oper sich unmöglich halten könne. Der Himmel möge ihn in seinen Schutz nehmen! Seine Musik ist sehr leicht, mangelt aber trotzdem jener Volkstümlichkeit, die dem Ohr schmeichelt.

Ich bin seit einigen Tagen sehr erkältet und muß mich daher sehr schonen und ausruhen, um den Katarrh loszuwerden. Mein Mann wie auch ich senden Ihnen und Ihrer Frau die besten Grüße. Erweisen Sie mir hie und da die Ehre eines Briefes, bewahren Sie mir auch ferner Ihr Wohlwollen und, wenn ich es wert bin, Ihnen zu gehorchen, so ersparen Sie nichts jener, die sich rühmt, Ihre.

. . . .

Sigr. Maestro carissimo

Milano li 4 Febbrajo 1807.

Credendolo a Venezia ho diretto quindici giorni sono una mia lettera colà, la quale non gli può esser capitata mentre sento che si trova tuttora a Bergamo per malattia della Degme sua Signora consorte, alla quale auguro colla maggior ardenza del cuore

Da ich annahm, daß Sie in Venedig wären, sandte ich vor 14 Tagen dorthin einen Brief, den Sie jedoch nicht erhalten haben können, da Sie, wie ich höre, noch immer wegen der Krankheit Ihrer w. Frau Gemahlin in Bergamo weilen. Ich wünsche von ganzem Herzen eine baldige Wiederherstellung!

un pronto ristabilimente. Con quell' altra mia gli predicevo un solenne fasco col da lui ricusato Perseo, e questa mia infausta predizione si è jeri l' altro a sera compiutamente avverrata, a danno del povero maestro Jannoni e del poeta Romanelli, la musica ed il libro sono pessimi, ma David è riuscito a maggiormente peggiorare l' uno e l' altro; l' aria sua chiuse il secondo atto e l' opera, e fù talmente fischiata, che gli mancò il coraggio di risalire il carro trionfale che stava li per ricondurlo. Si calò il telone a precipizio, e restarono chiusi fuori li lictori che lo accompagnavano, poichè si era presa la parte del Console Romano, jeri si è finto ammalato e dice che per dodici giorni non si trova in caso di cantare. L'Impresa si dispera, e quel che fà ridere più di tutto, si è che quella stessa impresa che trovava il Maestro Mayr troppo difficile perchè non aveva voluto accettare il Perseo di Romanelli, giudicato da lei per ottimo, ha preso ora a malmenare il poeta, a dirgli che il suo libro è infame, scellerato, senza condotta, monotore, pieno di accidenti inverosimili, e si da ragione al maestro che non l' ha voluto scrivere. La Sig[ra] Sessi che pochi giorni sono stando alla prova disse che nel l' Adelasia il maestro ed il poeta hanno fatto il loro possibile per sacrificarla, e che se si era salvata fù tutta forza delli polmoni suoi jeri sera si è convinta che questi non bassano quando la musica è cattiva. Io me la rido, e mela godo. Questa sera si ritorna in Siena coll' Adelasia ed invece di David canterà il supplemento. Il povero David è disgraziatissimo perchè l' aria sua era da lui stesso composta e fu la meno gradita. Prima faceva mille elogi a Jannoni, ora dice che

In meinem anderen Schreiben hatte ich Ihnen einen solennen Durchfall des von Ihnen zurückgewiesenen *Perseo* vorhergesagt, und diese unheilvolle Weissagung hat sich vorgestern Abend zum Schaden des armen Maestro Jannoni und des Dichters Romanelli[1]) vollständig erfüllt. Die Musik sowie das Libretto sind sehr schlecht. Doch ist es David gelungen, das eine oder andere Stück in noch schlechteres Licht zu stellen. Seine Arie schloß den 2. Akt und die Oper, wurde aber derart ausgepfiffen, daß ihm der Mut fehlte, den in der Nähe stehenden Triumpfwagen zu besteigen, um hinwegzufahren. Eilig ließ man den Vorhang fallen, und die Liktoren, welche ihn begleiteten, blieben abgesperrt von ihm, der die Rolle des römischen Konsuls übernommen hatte. Gestern hatte er sich krank gemeldet mit dem Bemerken, daß er 12 Tage nicht singen könne. Die Impresa ist in Verzweiflung und — was das lächerlichste ist, — es ist dieselbe Impresa, welche den Maestro Mayr zu anspruchsvoll fand, weil er Romanelli's *Perseo* nicht annehmen wollte, den sie für sehr gut hielt. Nun behandelt sie den Dichter schlecht, sagt, daß sein Libretto infam, abscheulich, ohne Durchführung, monoton, voll unwahrscheinlicher Vorfälle sei, und gibt dem Maestro recht, der es nicht komponieren wollte. Frau Sessi, die vor einigen Tagen bei der Probe äußerte, daß der Maestro und der Textdichter in der »*Adelasia*« ihr möglichstes getan hätten, um sie zu opfern, ferner daß, wenn sie sich herausgerissen hätte, dies der ganzen Kraft ihrer Lungen zu verdanken sei, gelangte gestern Abend zu der Überzeugung, daß jene nicht genügen, wenn die Musik schlecht ist. Ich lache und habe meine Schadenfreude. Heute abend wird wiederum die »*Adelasia*« aufgeführt, statt David wird der Stellvertreter singen. Der arme David ist sehr unglücklich, weil die von ihm selbst komponierte Arie diejenige war, welche am wenigsten gefiel. Vorher lobte er den Maestro Jannoni ungemein, nun sagt er, daß jener auf 10 Jahre ins Konservatorium nach Neapel zurückkehren müßte.

1) Über diesen Librettisten s. Schiedermair, a. a. O. p. 88 ff, 95, 97, 128, 146 ff.

dovrebbe tornare a Napoli per dieci anni in Conservatorio . . .

Tantalora poi che andava dicendo che il maestro non poteva sbagliare perchè Uomo di fondo e pieno di grammatica musicale, che se lo tiene allogiato in casa, e che andava dicendo che era Profetto da persone di alto bordo, ora tace e non parla più. L'impresa il Debbora e Sisara del maestro Guglielmi, la Sessi fa il diavolo, perchè la parte del castrone è la più piccola, io lascio che se la spiccino fra di loro, perchè non mi voglio romper altrimenti la testa e voglio conservarmi tutta la mia tranquillità di spirito per l' amor non ha ritegno che si darà in primavera. Romanelli assiste molto alla Rollina, e perde la testa ogni giorno più, onde gli serva di regola per il poema dell' autunno, il suo amico Bernardoni è subentrato nella direzione del Teatro in luogo del Sigr. Rossi che ha chiesta ed ottenuta la sua dimissione. Si attribuisce questo cambiamento ancora al libro di Anelli di questo autunno, almeno gli oziosi assicurano che per non averlo abbastanza censurato sia stato consigliato a dimettersi, e ciò rimanga fra noi.

Tantalora sagte vorher, daß der Maestro sich nicht irren konnte, da er in der musikalischen Grammatik gründlich bewandert wäre, daß er ihn in seinem Hause logieren lasse, und daß hochgestellte Persönlichkeiten ihn beschützten. Jetzt schweigt er und verliert kein Wort mehr darüber. Die Impresa hat nun beschlossen, in der Fastenzeit »*Debbora und Sisara*« von Guglielmi aufzuführen. Die Sessi ist wütend, weil die Rolle des Dummkopfs die kleinste ist. Ich überlasse es ihnen, miteinander fertig zu werden. Ich will mir durchaus nicht den Kopf zerbrechen und meine ganze Seelenruhe für die Oper »*Amor non ha ritegno*« bewahren, die im Frühjahr 1807 aufgeführt wird. Romanelli wohnt häufig der *Rollina* bei, auf daß sie ihm als Norm für den Text des Herbstes diene, verliert aber jeden Tag mehr den Kopf. Sein Freund Bernardoni[1]) ist in der Direktion des Theaters an die Stelle des Herrn Rossi[2]) getreten, der um seinen Abschied eingekommen ist und denselben auch erhalten hat. Diesen Wechsel schreibt man auch dem Buche Annelli's vom letzten Herbste zu. Das müßige Publikum versichert wenigstens, daß er, weil er dasselbe nicht genügend zensuriert hatte, den Rat erhielt, sein Amt niederzulegen. Doch bleibt dies unter uns!

Mio marito con me lo riverisce e prega di far gradire li nostri inchini all' ottima sua Signora consorte, se vagliamo ad obbedirli ci procurino il piacere de' suoi comandi, e finisco dicendo che la mia Aria è una grande Aria, Regina di tutte le Arie.

Sua (Aff.^{na} ed obblig^{a} serva ed amica
Teresa Belloc.

Mein Mann und ich grüßen Sie und Ihre Frau Gemahlin . . .

Ich schließe mit den Worten, daß meine Arie großartig, die Königin aller Arien ist.

. . . .

Sigr. Maestro Gentilissimo

Milano li 11 Febbrajo 1807.

Cosa rispondere ad una lettera così obbligante come la sua. Ma è fatta per destare tutta la mia vana gloria,

Was soll ich auf einen so verbindlichen Brief, wie der Ihre ist, antworten! Er ist dazu angetan, meine Eitelkeit zu erwecken

1) = Der Librettist der »*Misteri Eleusini*«.

2) = ein ungemein fruchtbarer Librettist. S. über ihn Schiedermair, a. a. O. p. 42, 53 ff., 67, 69, 75 ff., 121 ff., 146, 159 ff., 172 ff., usw.

ed insuperbire una povera donnetta, la quale non ha altro merito che di passabilmente eseguire la divina sua musica. Il merito e la gloria d' un bel fabbricato appartengono esclusivamente all' architetto e l' operario non c' entra che per la fatica del suo dorso; onde sarò sempre più fortunata io quando avrò della sua musica da eseguire, che lui nel farla eseguire da questi miei maldetti polmoni. A proposito il ministro ha deciso che si rappresentino li misteri Eleusini, e il Sig. Bernardoni dice che dovendo essere io la sacerdotessa ci vorrà qualche mutazione nel libro e per conseguenza nella musica cioè egli vorrebbe far cadere un duetto tra Adrasto e Temisto, nel luogo dell' aria di quest' ultimo, e fare in vece di quella un aria nuova quando le pire sono accese per immolare la sacerdotessa e Polibete che ha attentato alla vita del padre Antinoo nel tempio. A me pare che la cosa andrebbe a meraviglia, e per conseguenza ai preghi dell' appalto che deve avergli scritto invitandolo a tornare a Milano, unisco anche i miei che sono molto caldi, e dell' altra parte poi mi pare che se l' ornatissima sua Sig^{ra} consorte fosse ristabilita, un po di distrazione gli sarebbe anche necessaria, onde dimenticare più facilmente i travagli avuti ne' giorni scorsi.

und ein armes Frauenzimmer hoffärtig zu machen, das kein anderes Verdienst hat als jenes, Ihre göttliche Musik in leidlicher Weise vorzutragen. Das Verdienst und der Ruhm eines schönen Gebäudes gehören ausschließlich dem Architekten; der Arbeiter ist nur durch das Abmühen seines Rückens daran beteiligt. Daher werde immer ich, die Ihre Musik vorzutragen hat, glücklicher sein, als Sie, der diese durch meine schlechten Lungen vortragen läßt. Apropos, der Minister hat beschlossen, die »*Misteri Eleusini*« aufführen zu lassen, und Herr Bernardoni sagt, da ich die Priesterin darstellen soll, bedürfe es einiger Änderungen in dem Texte und auch in der Musik. Er will nämlich ein Duett zwischen Adrasto und Temisto anstatt der Arie der letzteren, und statt jener eine neue Arie, sobald die Scheiterhaufen angezündet sind, um die Priesterin und Polybet zu opfern, die im Tempel nach dem Leben des Vaters Antinoos trachteten. Meiner Ansicht nach würde sich die Sache wundervoll gestalten, und darum vereinige ich mit den Bitten der Impressa, die Ihnen eine Einladung nach Mailand gesandt haben wird, auch die meinen. Auch dürfte Ihrer Frau Gemahlin, wenn sie wieder hergestellt ist, eine kleine Zerstreuung nötig sein, auf daß sie die in den vergangenen Wochen durchgemachten Leiden leichter vergessen könnte.

Io l' attendo dunque e l' attendo colla massima impazienza. Gradisca e faccia gradire gli ossequi miei e di mio marito a madama sua consorte, e venga riscuose nuovi applausi.

Sua . . . Teresa Belloc.

Ich erwarte Sie also mit großer Ungeduld. Empfangen Sie und Ihre Gemahlin meine und meines Gatten Grüße und kommen Sie, um von neuem Beifall zu ernten.

. . . .

Sigr. Maestro mio Padrone stimatissimo

Milano li 10 Aprile 1807.

Con un altra a me diretta ricevo la qui occlusa colla raccomandazione di fargliela sollecitamente pervenire. Tutto mi fa credere che essa come la mia contenga proposizioni per il R.° Teatro

Mit einem an mich gerichteten Brief erhalte ich den beiliegenden mit der Empfehlung, denselben Ihnen eiligst zuzusenden. All dies bringt mich auf den Glauben, daß er wie der meinige Vorschläge wegen des

di Lisbona. Se cio è non occore che io mi essendo nel significargli quale sarebbe la mia consolazione s' ella effetuasse il contratto e prescindendo da questo mio desiderio, e volendo solamente attenermi a quanto una vera stima ed amicizia possono suggerire le dirò che bisogna stringer la fortuna per il crine, quando da se stessa lo presenta; combinando amendue io lo aspetterei a Torino da dove potressimo partire facendo il viaggio nel modo che meglio gli potrebbe piacere, e con tutti quei riposi che potrebbe esiggere la delicata salute della sua Sig.ra consorte, e cen' andressimo cosi bel bello visitando una delle più belle parti dell' Europa, cioè la francia e le Spagne. Prevedo benissimo che per lui sarebbe una difficoltà il lasciare la capella di Bergamo, ma mi lusingherei che col mezzo del Sig. Assioli o Di tanti altri suoi illustri amici potrebbe facilmente ottenere da S. A. G. di farsi supplire pel tempo della sua absenza. Non veda in questi miei riflessi che una prova del mio attaccamento a la sua persona, e non creda che io mi voglia erigger consigliatrice di tanto personaggio, poichè sarebbe la stessa cosa che voler insegnare la morale a chi ha scritto il Vangelo. Gradisca gli ossequi miei e quelli di mio marito e li faccia gradire all' ottima sua Sig.ra consorte mi dico quale mi glorio di essere.

Sua (aff.ma ed obb.ma serva ed amica)
Teresa Belloc.

kgl. Theaters in Lissabon enthält. Wenn dem so ist, dann wird es nicht nötig sein, daß ich darauf eingehe, Ihnen zu bedeuten, was für ein Trost es mir wäre, wenn Sie den Kontrakt verwirklichten. Abgesehen von meinem Wunsche und in dem Bestreben, mich nur an das zu halten, was wahrhafte Verehrung und Freundschaft mir eingibt, bemerke ich Ihnen, daß man das Glück bei gegebener Gelegenheit beim Schopfe fassen muß. Sollten wir beide zu einer Vereinbarung kommen, so würde ich Sie in Turin erwarten. Von da aus könnten wir abreisen und die Reise so gestalten, wie es Ihnen am besten paßt, sowie überall Aufenthalt nehmen, wo es die Gesundheit Ihrer Frau Gemahlin erfordert. Auf diese Weise würden wir eine der schönsten Gegenden Europas, d. h. Frankreich und Spanien besuchen. Ich sehe es vorher, daß es für Sie schwer werden würde, die Kapelle von Bergamo zu verlassen. Doch glaube ich, daß Sie durch Herrn Asioli oder einige andere Ihrer vielen angesehenen Freunde leicht eine Vertretung für die Zeit Ihrer Abwesenheit erlangen könnten. Glauben Sie mir, daß diese Erörterungen nur ein Zeichen meiner Anhänglichkeit sind und daß ich mich nicht als Beraterin aufspielen will. Denn es wäre dasselbe, als ob die Moral dem Verfasser des Evangeliums gelehrt werden solle. Empfangen Sie und Ihre Gemahlin meine und meines Gatten Grüße . . .

. . . .

Sig.re Maestro Pad.e mio stimatiss.mo
Milano li 4 Maggio 1816.

Essendo stata delusa la mia lusinga di aver piacere di poter confabulare seco lui prima della sua partenza mi trovo ora obbligata d'importunarla con questi quattro versi per pregarlo di non estendermi più che all' Alamirè nei pezzi che comporrà per me, poichè le corde superiori a questa mi stancano senza produrre dei suoni grati,

Da ich mich in der Hoffnung, mit Ihnen vor Ihrer Abreise sprechen zu können, getäuscht sah, bin ich gezwungen, Sie mit diesen Worten zu belästigen, und Sie zu bitten, in den Stücken, welche Sie für mich komponieren, nicht weiter als bis zum *Alamiré* zu gehen. Die darüber hinaus gelegenen Töne ermüden meine Stimmbänder, die dann keine angenehmen, leichten und klangreichen Töne hervorzubringen ver-

facili, e sonori, Dall' Alamirè in discendendo V. S. sa quali sieno le corde mie più favorite, dunque mi raccomando a lui per il più vantaggioso impiego di queste. Lo prego di far gradire tanti saluti e rispetti all' ott. Sra Lucrezia per me [e mio marito, sarà grato oltremodo il sentirla pienamente ristabilita d' ogni suo incommodo e mi creda quale mi glorio essere di V. S.

Devot.ma serva (ed amica affem)

Teresa Belloc.

mögen. Vom *Alamiré* abwärts kennen Sie die für meine Stimmbänder günstigsten Töne, von denen Sie den vorteilhaftesten Gebrauch machen wollen.

Ich bitte Sie, viele Grüße von mir und meinem Mann für die w. Frau Lucrezia entgegennehmen zu wollen. Es wird mich freuen, zu hören, daß sie von ihrem Leiden vollständig wiederhergestellt sei.

. . . .

Mro. Amico Amat.imo

Venezia 14 Marzo 1807.

Eccovi l' atto primo, ed il prospetto dell' atto secondo a tenore della mia promessa. Lontano dal voler angustiare la vostra fantasia, con alcune sottigliezze, io mi fo premure e piacere d' assicurarvi, che sono qui alla più ragionevole condiscendenza, che agevolar possa il grand' oggetto di vedere scritto in musica il mio dramma da par vostro, e come se le promette il nostro pubblico. Voi dunque farete i vostri esami sugli scritti che v'accompagno, e mi riscontrerete ingenuamente di ciò che vene sembra. Io non vi domando una carta per chiamarvi responsabile d'una lode o d'un biasimo dietro a quello che ne giudicherà questo pubblico; ma desidero per vostro migliore servizio, e in un del nostro Teatro, un sentimento da uomo che ha tutto l' interesse per enunziarlo come lo sente. A voi dunque, a voi. La folla delle mie occupazioni non mi permettono trattenermi con voi di vantaggio, ma mi rifarò delle presente circostanza quando avrò il bene di avervi vicino, e d'abbracciarvi come fo di buon cuore nel ripetermi a vostri comandi.

aff.o-leale amico

Guiseppe Foppa.

Meinem Versprechen gemäß empfangen Sie hiemit den ersten und den Prospekt des zweiten Akts. Weit entfernt Ihre Phantasie mit Spitzfindigkeiten quälen zu wollen, versichere ich Ihnen gerne, daß ich mich der vernünftigsten Nachgiebigkeit befleißige, damit die große Sache ermöglicht werden kann, d. h. mein Drama von einem Manne wie Sie in Musik gesetzt werde, wie es sich das Publikum verspricht.

Wollen Sie deshalb die beigefügten Schriften prüfen und mir ganz offen Ihre Meinung aussprechen. Ich verlange von Ihnen nicht, Verantwortung für den Beifall oder den Tadel des Publikums zu übernehmen, allein ich betrachte das Urteil eines Mannes, der alles Interesse daran hat, sich auszusprechen, wie er denkt, als den größten Dienst von Ihnen und zugleich für unser Theater.

Nun ist die Reihe an Ihnen! Die Fülle meiner Arbeit erlaubt mir leider nicht, mich weiter mit Ihnen zu unterhalten, doch werde ich mich entschädigen, wenn ich das Vergnügen habe, Sie in meiner Nähe zu sehen und zu umarmen . . .

. . . .

Maestro Amico Amat.^{mo}

Rispondo a vista alla carrissima vostra del 22 corrente. Non avendomi voi nella vostra dell' 8 fatto il menomo cenno, che vi siano Cori nel l' Opera che andate a scrivere, io mi trovo alla fatalità di abbandonare un soggetto, che mi piaceva a segno di mandarvi fra una diecina di giorni l' intero libro, che valeva certo più del solo argomento a stabilire i vostri piani e le vostre idee musicali. Ho veduto per esperienza che il mandare argomenti è pericoloso consiglio. Possono piacere al Maestro, ed al poeta, e poi nel loro sviluppo accade talora, che cambiano faccia. Il poeta non ci trova (e ciò m'è occorso più d'una volta) quella fertilità che gli era sembrata, ed il libro per conseguenza non è più quello chi erasi immaginato il maestro che avesse a riuscire. L' argomento da me trascelto non è suscettibile affatto di Cori, ed essendovi questi non è quindi al caso presente. Io lo farò dormire, ed attendere il suo giorno, che verrà certamente, giacchè non ho veduto restarmi sul tavolino pezzo di carta infruttuoso, qualunque state sian le vicende, che accompagnarono gli scritti miei. Comincierò pertanto da questo momento a pensare ad altro argomento suscettibile di Cori. Ma mi converrebbe sapere definitivamente una cosa essenziale. Chi è veramente il primo buffo? Sentendo l' alternativa frà Brocchi e Zamboni, io mi trovo colle mani legate, e voi ne converrete. Brocchi è buffone e meno cantante che mai. Zamboni è cantante, ne so che abbia mai fatto ridere in vita sua. Quello che immaginato per uno non servirebbe assolutamento per l' altro. Buoni o tristi i miei libri, io ho sempre tagliato i panni adosso a' miei attori, ragione per cui s' è trovato sempre nelle mie composizioni il punto d'appoggio pel

Ich antworte umgehend auf Ihr lb. Schreiben vom 22. cr. Da Sie mir in Ihrem Briefe vom 8. nicht die geringste Andeutung machten, daß in der Oper, an welcher Sie schreiben, Chöre vorkämen, so befinde ich mich in der mißlichen Lage, ein Sujet fallen zu lassen, das mir dermaßen gefiel, daß ich Ihnen innerhalb 10 Tagen das ganze Libretto gesandt hätte. Dies wäre, um Ihre Pläne und musikalischen Ideen zu bestimmen, wertvoller gewesen als der bloße Entwurf. Aus Erfahrung weiß ich, daß die Zusendung von Entwürfeu gefährlich ist. Diese können dem Maestro wie dem Dichter gefallen, allein oft geschieht es, daß sie sich dann bei der Ausarbeitung anders gestalten. Der Dichter findet dann darin nicht mehr — (und das habe ich schon öfters erlebt) — die Produktivität, die er sich vorgestellt hatte, und die Folge davon ist, daß das Libretto auch anders ausfällt, als es sich der Maestro gedacht. Das von mir ausgewählte Argomento ist absolut nicht mit Chören geschrieben, und da solche vorkommen sollen, paßt es nicht für den vorliegenden Fall. Ich lege es beiseite, seine Zeit wird auch kommen. Denn ich habe noch nie auf meinem Schreibtisch ein Stück unfruchtbares Papier liegen sehen, wie auch immer die Wechselfälle gewesen sein mochten, welche meine Schriften begleiteten. Nun will ich aber an ein anderes Sujet denken, das für Chöre passender ist. Es wäre mir jedoch sehr erwünscht, eine Hauptsache genau zu erfahren. Wer ist eigentlich der erste Buffo? Bei der Alternative zwischen Brocchi und Zamboni stehe ich, wie Sie mir das zugeben werden, mit gebundenen Händen da. Brocchi ist ein Possenreißer, aber niemals ein Sänger. Zamboni ist ein Sänger, allein es ist mir nicht bekannt, ob er je in seinem Leben zum Lachen gereizt hat. Was für den einen erdacht, wäre für den andern absolut nicht dienlich. Ob meine Libretti gut oder schlecht waren, ich suchte doch immer, dieselben meinen Schauspielern anzuspassen, und dies ist mit ein Grund, weshalb man in meinen Stücken stets einen Stützpunkt für einen guten Effekt gefunden hat. Brocchi ist mir angenehm, besonders da Sie in Frau Giorgi[1])

1) = Teresa Belloc.

buon effetto. Io vi desidero il Brocchi, giacchè nella S.ra Giorgi avete la brava cantante, e cosi pure nel Marzocchi a me notissimo. Questo tenore però vuole cantare il serie anche nelle opere buffe. Detto fra noi, egli alla Fenice s'applicava alle sue arie, e nulla più di cosi. Se non avete il Brocchi, non ci sarà che la S.ra Belloc la quale possa divertire col genere buffo, giacchè (quando non ha cambiata natura) il Zamboni non è Buffo per niente. I cori si possono nicchiare utilmente pel complesso, ma non mai per una Pantomima giocosa, ed è prodigio se non quastano. Io sono sempre stato poco amico dei Cori, non avendo mai veduta un Opera Buffa in cui il coro abbia cooperato al di lei buon andamento. M'è duopo egualmente sapere se vi sono due primi Buffi a vicenda o diversamente. Io non so come si faccia da miei confratelli d'arte. Quanto a me, fatta l' ossatura del Pezzo, non so sfigurarlo o ridurlo come la mia nineta l' e fata a calzeta ecc., da voi messa egregiamento in musica larga e stretta. Tanto è vero, che, per dio santo, metto a dormire un atto primo, cui non manca sennon il Finale tutto già immaginato, perchè dopo averci sofisticato tre ore non vedo da potervi metter cori, perchè di genere lontano dal poterli innestare. Sottoposte a voi tutte questa mie considerazioni sulle quali vi prego della più sollecita risposta, io mi metto adesso al libro. Non vi dico per questo di restarmene ozioso. Tutt' altro. All' arrivo della vostra lettera ci sarà l' argomento e il libro cominciato. Se volete decisamente vedere questo argomento io ve lo manderò, e se avete di che sottopormi, fatelo, ch'io avrò la più vera soddisfazione di scrivere un argomento che parta dal vostro genio. Non vi prendete fastidio per la composizione. Deciso l' argomento, mi bastano otto giorni per darvi qualunque atto primo, ed altri otto per un atto secondo.

eine tüchtige Sängerin besitzen, ebenso wie der mir bekannte Marzocchi. Dieser Tenor will jedoch den ernsten Stil auch in den *opere buffe* anwenden. Unter uns gesagt, am Theater Fenice kümmert er sich nur um seine Arien, sonst aber um nichts. Wenn Sie den Brocchi nicht haben, bleibt nur noch Frau Belloc übrig, welche im komischen Genre belustigen kann; denn der Zamboni ist (wenn er sich nicht vollständig geändert hat) nichts weniger als ein Komiker. Die Chöre könnte man zu Gunsten des Ganzen weglassen, doch diese nie für eine lustige Pantomime. Es ist ein Wunder, wenn sie nichts verderben. Ich war nie ein Freund von Chören, da ich nie eine *opera buffa* gesehen habe, in welcher der Chor zu einem guten Fortgang beigetragen hätte. Ferner muß ich wissen, ob zwei erste Buffo abwechselnd da sind. Wie meine Kunstkollegen es machen, weiß ich nicht. Ich für meine Person kann nicht, nachdem die Anlage des Stücks fertig ist, dasselbe verunstalten oder reduzieren wie .... *la mia nineta l' e fatta a calzeta* etc. das Sie so vortrefflich getragen und heiter komponiert haben. Bei Gott, es ist wahr, daß ich einen 1. Akt beiseite lege, an dem weiter nichts fehlt, als ein bereits ausgedachtes Finale — nur weil ich drei Stunden daran herumstudiert habe, um Chöre anzubringen, die diesem Genre völlig ferne liegen. Ich habe Ihnen meine Bedenken vorgelegt und bitte Sie, so rasch als möglich zu antworten. Ich setze mich sofort dann an das Libretto. Ich bleibe jedoch inzwischen nicht müßig. Im Gegenteil. Bei Ankunft Ihres Briefes wird das Argomento sowie das begonnene Libretto bereit sein. Wenn Sie absolut von dem Sujet Einsicht nehmen wollen, sende ich es Ihnen. Sollten Sie etwas zu bemerken haben, so tun Sie es. Denn es ist für mich die größte Genugtuung, für Sie ein Sujet zu schreiben. Machen Sie sich über die Komposition keine Gedanken! Ist das Sujet beschlossen, so genügen mir 8 Tage, um Ihnen einen ersten Akt, weitere 8 Tage, um Ihnen einen zweiten zu liefern. Von der größten Wichtigkeit aber ist für mich, die ganze Gesellschaft genau zu kennen. Dies wird mir als Leitfaden dienen, um die Sache ordentlich zusammenzustellen.

Quello ch'è del primo interesse si è ch'io sappio precisamente la intera Compagnia. Questa cognizione mi servirà di scorsa sicura per conformare utilmente la composizione. . . .

Recate i miei doveri a vostra S.ra consorte, e credetemi con piena stima ed affetto.

Il vr̃o aff.o leale amico
Giuseppe Foppa.

V. 25 Marzo 1809.

Meine Grüße an Ihre Frau Gemahlin

. . . .

Amico mio preg.mo

Lasciate ch'io cominci per ridere a creppa pancia della S.ra che disimpegna discretamente bene . . . . dell' altra che ha il merito d' avere circa 18 anni, perchè altri meriti non sa contare ec. ec. Ma che diavolo! Cosi si formano le compagnie per mettervi alla testa una Giorgi! ebbene, se noi scriveremo per quella dei 22 e dei 18 anni, e coglieremo, perchè s' suserà da noi di quelle avvertenze, che o non seppe o non volle usare l' Impresario a prezzo del suo interesse medesimo. Quanto a me, dico che (tranne la Sig. Belloc) il resto gli va a costare poco più d'un pistacchio di quella compagnia a me, noti, sono solamente la S.ra Belloc ed il Vaccani. Non parlo della prima perchè parla a dovizia il suo marito reale, e quanto al Vaccani io non me lo ricordo che in embrione allorchè nella mia Maschera fortunata fece la parte del marito. Ma allora usciva dall' infanzia, e forse coll' indurar delle ossa avrà reso robusto il suo merito. In sostanza, io v'ho inteso; so quelle che mi si conviene di fare, e mi lusingo che a prova voi lo vedrete. Scelto ho il soggetto, e mi sembra fortunatamente adattato alla Compagnia ermafrodita che ci da quell' Impresario, che dio me lo benedica secondo i suoi meriti: Ma voi già conoscete da pervoistesso l' assoluta necessità del corredo d'un Buffo assolutamente Buffo, od in caso diverso bisognerà raccomandarsi alla sorte.

Erlauben Sie mir, aus vollem Halse über die Dame zu lachen, die . . . ., und über die andere, welche nur das eine Verdienst hat 18 Jahre zu zählen. Zum Teufel! So bildet man Gesellschaften, um an ihre Spitze eine Giorgi zu stellen. Gut, wenn wir für die 22jährige und die 18jährige schreiben, werden wir reussieren, denn wir wenden jene Vorsicht an, die der Impresario zu seinem eigenen Schaden nicht anzuwenden wußte. Ich behaupte, daß ihm (außer Frau Belloc) all die übrigen fast nichts kosten. Ich kenne von der Truppe nur Frau Belloc und Vaccani. Von der ersteren spreche ich nicht, denn von ihr redet bis zum Überfluß ihr wirklicher Gemahl, und was den Vaccani betrifft, so erinnere ich mich nur noch dunkel an ihn, als er in meiner »*Maschera fortunate*« die Rolle des Gemahls darstellte. Doch damals war er kaum den Kinderschuhen entwachsen, und mit dem Erstarken seiner Knochen wird auch sein Verdienst sich befestigt haben. Alles in allem genommen, ich habe Sie verstanden; ich weiß, was ich zu tun habe, und schmeichle mir, daß Sie es am Ende sehen. Das Sujet habe ich gewählt, und es scheint mir für die Zwittertruppe, die der Impresario uns liefern wird, passend. Möge der Herr denselben nach Verdienst segnen! Sie wissen selbst, wie nötig die Anstellung eines Buffo ist, der auch ein wirklicher Buffo ist. Man wird sich in das Unvermeidliche schicken müssen. Ich kann Ihnen nicht verhehlen, daß ich, abgesehen davon, daß ich den Stoff gewählt habe, auf gut Glück an demselben arbeitete, und daß ich — ein in diesem Genre seltener Fall — damit zufrieden bin, trotzdem ich das Ganze einer neuen und gefährlichen Gesellschaft, welcher die solide

Non posso dissimularvi, che oltre d' avere trascelto l' argomento vi ci ho lavorato all' azzardo, e che, per uno di quei casi rari in tal genere di cose, io me ne trovo contento a fronte d' averne ad indossare una Compagnia di taglio tutto nuovo e pericoloso perchè mancante della solida base d'un Buffo. Ciò vuol dire, che oggi otto avrete l' atto primo di certo, e l' argomento dell' atto secondo, giacchè lo desiderate. Per disturbo di salute di questo mio S.r Giudice mi lascia presentemente luogo a far meraviglie in punto lavoro di tavolino, e chi sa!! . . Limitiamoci frattanto a quello, che abbiamo promesso, e riserbiamoci a oggi otto. — Riverite da parte mia e della famiglia la vostra S.ra consorte, e mia nipote. Voi toglietevi le mie ingenue reiterate proteste d' esservi con vera stima

aff.o e leale amico

Guiseppe Foppa.

Venezia l' 8 aprile 1809.

Basis eines Buffo fehlt, anzupassen hatte. Übrigens werden Sie heute über 8 Tage bestimmt den 1. Akt, sowie auf Wunsch den Stoff des 2. erhalten. Infolge eines Unwohlseins meines Freundes Giudice bin ich augenblicklich in der Lage, Wunder der Arbeit am Schreibtisch zu verrichten, und wer weiß! . . . Halten wir uns indessen an unser Versprechen und reservieren wir uns auf heute in 8 Tagen.

Grüßen Sie von mir und meiner Familie Ihre Frau Gemahlin und meine Nichte[1])

Mio amat.o Mr̃o.

Eccovi l' atto primo della nuova opera scritta per voi. L' atto secondo lo troverete in punto al vostro arrivo costi, giacche inutile si trova una spedizione quando alla metà del presente voi sarete in Venezia, desiderato dai vostri amici.

Anbei der 1. Akt der neuen, für Sie geschriebenen Oper. Den 2. Akt werden Sie bei Ihrer Ankunft hier fertig vorfinden. Es ist unnötig, Ihnen denselben zu senden, wenn Sie Mitte des laufenden Monats, von Ihren Freunden mit Sehnsucht erwartet, in Venedig sind.

Egli è superfluo che vi parli di questo Atto, mentre mi lusingo, che parlerà da se medesimo. Leggendolo al nostro Rafanelli al S.r Cera, e a qualche altro amico si è trovato al caso di poter plausibilmente comparire su quelle scene per le quali espressamente fu scritto. Dal tenore di esso prim' atto voi dovete necessariamente supporre un Atto 2.o più interessante. Vasto l' argomento da persestesso offre delle necessarie situazioni importanti onde condursi al di lui sviluppo. Il dettaglio loro minuto

Es ist überflüssig, Ihnen von diesem Akte zu sprechen, da ich mir schmeichle, daß er für sich selbst spricht. Als ich ihn unserem Raffanelli, dem Herrn Cera und einigen anderen vorlas, fand man, daß er sich für die Bühne sehr eigne, für die er ausdrücklich geschrieben wurde. Nach dem Inhalt des 1. Akts vermuten Sie notwendiger Weise einen noch interessanteren 2. Akt. Das an sich große Argomento bietet notwendige und wichtige Situationen, die zu seiner Entwicklung führen. Einzelheiten kann ich Ihnen nicht angeben, da ich die für den Effekt passenden Gelegenheiten auswählen muß. Diesen habe ich

1) Eine Nichte Foppa's lebte längere Zeit im Hause Mayr's in Bergamo.

non posso darlo, mentre mi conviene trascero quelle circostanze che troverò migliori all' effetto, avendone in vista più di quello che occorre per un atto secondo. Sette pezzi compongono il primo, ne più d' otto conterrà certamente il secondo; cinque pezzi di meno di due farse. Leggete e rimarcatemi ciò che crederete a migliorare la condizione del libro. Voi troverete difficile, ma nuovo sul teatro dell' opera il carattere d' Argante. Ho imitato il famoso Marchese di Casteldoro dell' Avaro fastoso del nostro Goldoni; contutto ciò vi desidero vicino per alcune osservazioni che sono più a porgersi al cembalo d'un maestro, di quello che suscettibili d' essere acchiuse in un foglio. . . . . I miei doveri colla vostra S^{r} Moglie, e i miei saluti alla nipote. Addio di perfetto sentimento nel ripetermi a vostri comandi

amico aff^{o} obb.

Giuseppe Foppa.

Ven. 2 7br. 1809.

noch mehr für den 2. Akt im Auge. Sieben Teile bilden den 1. Akt, nicht mehr als 8 den 2., also 5 Teile weniger als 2 Farsen. Machen Sie bei der Lektüre Ihre Anmerkungen darüber, was nach Ihrer Ansicht im Libretto zu verbessern ist. Sie werden den Charakter Argantes auf dem Operntheater schwierig, aber neu finden. Ich habe den bekannten Marquis von Casteldoro im »*Avaro fastoso*« unseres Goldoni nachgeahmt. Trotzdem wünschte ich, daß Sie bei mir wären, um einige Betrachtungen anzustellen, die eigentlich mehr an das Klavier eines Musikers zu richten wären, als daß sie niedergeschrieben würden . . . .

Meine Empfehlungen an Ihre Frau Gemahlin und meine Grüße an die Enkelin

Stimatiss^{o} Amico

Crema 23 Maggio 1811.

Quanto a me cari e graditi sono stati li di lei cortess^{mi} saluti, che ricevei per mezzo del Sig. Tenore Cantù, altrettanto consolazione ho provata di non sentirmi allontanato dalla memoria di una persona come Lei, che tanto stimo e rispetto e per le sue virtù, e per l' onesto suo carattere e siccome avevo divisato sino da qualche tempo addietro di volergli fare un presente di un oratorio intitolato il Messia, musica dell' eccellentiss^{o} Hendel composto in Londra sino da un secolo addietro, con la ragione che a Lei sarebbe stato gradito, come conoscitore dell' ottima musica, anche antica, ed ammiratore, cosi, avendo saputo (non mi ricordo da chi) che ella lo tenesse, io sospesi di mandarglielo; facendove discorso nelli giorni passati col d^{o} Sig.^{e} Canri, egli mi assicurò bensi, che lei lo tenesse, ma che fosse

So teuer und angenehm mir Ihre liebenswürdigen Grüße waren, die der Tenor Herr Cantù übermittelte, ebenso tröstlich war mir der Gedanke, nicht aus dem Gedächtnis eines Mannes geschwunden zu sein, den ich wegen seiner Tugend und seines ehrlichen Charakters so hoch schätze. Ich hatte schon seit einiger Zeit den Beschluß gefaßt, Ihnen ein Oratorium, den vor einem Jahrhundert in London komponierten »*Messias*« des hochverehrten Händel zum Geschenk zu machen. Ich dachte, daß dies Ihnen als Kenner und Bewunderer guter, alter Musik angenehm sein würde. Da ich jedoch erfahren hatte, daß Sie das Stück bereits besitzen, zögerte ich mit der Übersendung. Vor einigen Tagen nun sprach ich hierüber mit Herrn Canri, der mir bestätigte, daß Sie es besitzen, doch wäre es in der englischen Originalsprache geschrieben, und es würde Ihnen vielleicht doch Vergnügen machen, dasselbe auch in italienischer Sprache zu haben. Nachdem ich dies vernommen habe, ergreife

scritto nella lingua originale inglese, e che forse lo gradirebbe averlo in italiano; ciò inteso, con sommo mio piacere colgo il momento di fargliene un presente; la traduzione come mi assicurò Milord Comper in Firenze, quando me ne fece dono, è perfettiss^{mo} e non perde nulla dell' originale inglese, onde cosi con maggior mio piacere gliene faccio il presente, provando con ciò una compiacenza, che anche dopo la mia esistenza, questo genere di composizioni vadino in mano di persone che ne conoscono il merito, e non in mano di certi buffoni, sciocchi che si danno il nome di maestro, che non sappiano conoscere il buono e l' ottimo anzi che, qualora io posso essere assicurato da Lei di un gradimento, avendo presso di me vari componimenti di tal genere, cioè del Colonna, del Caldara, di Durante, e di altri autori antichi, de' quali io sono stato sempre amantissimo sino da' miei principii, cosi gliene farei la spedizione; se mai nella sua raccolta a Lei mancasse l' opera famosa dell' eccellentiss^{mo} Zerlino, intitolata Istruzioni Armoniche, opera tanto rara, stampata in Venezia nel 1573 — io la potrò servire, e cosi di altre antichità musicali, insomma tutto ciò che a Lei potesse piacere e che io tengo di tal genere, è a sua disposizione, senza nemmeno articolar parola di ringraziamento.

Ora si conservi sano, mi comandi, e mi creda che con tutta sincerità sono tal quale mi dô il pregio di essere

Suo aff^{mo} A^{co} e serv^{o}

Guiseppe Gazzaniga.

P. S. Giacche mi si presenta sott' occhio una messa di Caldara in canone, colgo l' occasione di spedirgliela.

ich mit Freuden die Gelegenheit, Ihnen damit ein Geschenk zu machen. Die Übersetzung ist, wie Mylord Comper in Florenz mir versicherte, als er sie mir gab, äußerst vollkommen und verliert nichts von dem englischen Original. Deshalb mache ich Ihnen mit noch größerer Freude das Geschenk, zumal ich dabei die Genugtuung habe, daß diese Komposition auch nach meinem Tode in die Hände von Personen geraten wird welche den Wert kennen und schätzen, und nicht in den Besitz von Narren und Einfaltspinseln, welche sich den Namen eines Maestro zulegen und das Gute und Beste nicht erkennen. Sobald Sie mir versichern, daß es Ihnen angenehm ist, werde ich Ihnen verschiedene derartige Kompositionen von Colonna, von Caldara, von Durante und anderen alten Autoren, die in meinem Besitze sind und deren großer Liebhaber ich seit frühester Zeit stets war, zusenden. Sollte Ihnen in Ihrer Sammlung das berühmte Werk des großen Zarlino »*Istruzioni armoniche*« (ein sehr seltenes, in Venedig 1573 gedrucktes Werk) fehlen, so kann ich Ihnen damit dienen, ebenso wie mit anderen musikalischen Altertümern. Kurz alles, was Ihnen gefällt und was ich in diesem Genre besitze, steht, ohne ein Wort des Dankes, zu Ihrer Verfügung. . . . .

P. S. Da mir eine Messe Caldaras im Canon unter die Hände kommt, so ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen dieselbe zu senden.

Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.

Erwiderung auf V. Lederer's »Tatsächliche Berichtigung«.

Von

Friedrich Ludwig

(Straßburg i. Els.).

Gegen einzelne Punkte meiner Besprechung des im Titel genannten Werkes (Zeitschrift 7, 404 ff.) glaubt V. Lederer in seiner umfangreichen »tatsächlichen Berichtigung« (Sammelbände 8, 491 ff.) eine Reihe von Einwänden erheben zu können, die jene als unrichtig, nicht ernst zu nehmen, tendenziös u. ä. erscheinen lassen sollen. In der Tat ist diese »tatsächliche Berichtigung« das Gegenteil von dem, was sie zu sein vorgibt. Ich halte die in meiner Besprechung dargelegten Ansichten völlig aufrecht, glaube den Lesern aber eine kurze Erwiderung schuldig zu sein.

1)—2). Lederer's Einwände sind ein Streit um Worte. Lederer legt Wert darauf, festzustellen, daß bereits einige Forscher vor ihm mehr oder weniger vage Vorstellungen von der Entstehung der Polyphonie im keltischen Wales aussprachen. Soweit es sich um Musikhistoriker handelt, sind mir diese Äußerungen wohlbekannt; freilich beweiskräftig erschien mir bisher noch keine, da die tatsächliche Entwicklung der mehrstimmigen Musik im älteren Mittelalter durchaus dagegen spricht. Aber Lederer's Präzisierung dieser Anschauung, die Einsetzung von 1282 (Eroberung von Wales durch England) als Epochentermin, vor allem die Ansicht, die kontinentale mehrstimmige Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts sei eine Entartung der wälischen »von Stubengelehrten mißverstandenen, von Stümpern mißhandelten« Kunst, u. s. f., — der Leser findet Lederer's Resumé seiner Anschauungen wegen ihrer »Originalität« von mir wörtlich im Zusammenhang zitiert (S. 404), was Lederer freilich »kritiklos abschreiben« nennt — all das ist in der Tat neu und bisher unbewiesen. Ich sagte in meiner Besprechung, daß im 1. Band Lederer sich um die Kunst vor 1400 so gut wie gar nicht kümmert, daß eine Diskussion über seine »Beweise« für diese Ansichten erst nach Erscheinen des 2. Bandes möglich ist. Meinen Vorwurf, er ignoriere die Forschungen der jüngsten Zeit über die Kunst v o r 1400 entweder völlig oder schiebe sie mit allerhand Ausflüchten zur Seite (vgl. Lederer sub 24) —, belegte ich mit genügenden Verweisen (Lederer I, 117, 127, 269, 299), auf die den Leser hinzuweisen ich mich auch hier begnüge.

Weiter legt Lederer dem gelegentlichen Vorkommen des Ausdruckes *reformare* im 15. Jahrhundert auch in dem Zusammenhang *cantum reformare* eine Bedeutung bei, die ich für irrig halte. »Reformation der Tonkunst« ist eines der Schlagworte, an denen Lederer's Buch so reich ist; die musikgeschichtlichen Fakta stimmen aber nicht dazu. In der Tat handelt es sich bei der mehrstimmigen Musik des 15. Jahrhunderts um eine kontinuierliche Weiterentwicklung, nicht um eine »Reformation«. Lederer behauptet zwar auch sub 22), mein Schlußabsatz S. 413 f. schiebe ihm »das direkte Gegenteil« von dem zu, was er wirklich sage. Es ist das aber gar nicht

der Fall; doch halte ich es für unnötig, hier auf diese Dinge noch einmal einzugehen.

Sub 3)—5) wirft mir Lederer vor, ich hätte seine Vorrede und größere Partien seines Buches mit Unrecht übergangen; namentlich ohne Kap. 2 »Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung« wäre sein ganzes Werk »ein Schloß ohne Schlüssel«. Mit derartigen Behauptungen unterschätzt Lederer doch wohl die Urteilskraft seiner Leser. Einige Verse Shakespeare's besonders über die wäl'sche Musik waren dem Verfasser persönlich ein Leitstern; in seiner bilderreichen Sprache wird dadurch der bekanntlich sehr musikbewanderte Dichter zu einem »Leitstern der musikhistorischen Forschung« überhaupt. Ist es nötig, dazu noch etwas zu bemerken? — Über die Vorrede ziehe ich es auch jetzt noch vor zu schweigen.

6)—16) sind Einwände gegen meine kritischen Bemerkungen gegenüber Kap. 1, darunter 8) und 11)—16) auf das Adjektiv *stable* bezüglich, das Martin le Franc nach Lederer von der Kunst der Engländer gesagt haben soll. Daß *notable* statt *stable* zu lesen ist, scheint mir zweifellos zu sein. Da mir kein Originaldruck zur Hand ist, folge ich den zuverlässigen Zitaten bei Haberl, Bausteine 3, 119 (nach de Guasco-Brenet, anscheinend Lederer unbekannt), Stainer (Dufay, S. 13) und Gastoué, Riv. mus. 11, 277 (nach dem Druck von 1530 in Paris), die sämtlich *notable* haben, nicht den fehlerhaften Zitaten der Stelle, z. B. bei Fétis, Arnold oder Ambros. Auch der *able*, also sinkend schließende Vers verlangt *notable*, nicht umgekehrt (*rent leur chant joyeulx et notáble*). Lederer's Einwendungen sub 8) sind also hinfällig.

Mit *leur chant* meint der Dichter Dufay's und Binchois' Musik (so bezieht es auch Haberl in seiner Übersetzung der Stelle V. S. 1, 403 = Bausteine 1, 7), nicht die der Engländer, wie es Lederer irrig versteht. (Sub 10) antwortet Lederer auf meine Vorhaltung, er beziehe *stable* »irrig auf Dunstable und die Engländer«, mit der Feststellung, daß sein Relativsatz: »bei der sich Kraft und Schönheit paart« an das Substantiv »Kunst« — nämlich »Dunstables Schule hoher Kunst« — anknüpft!)

S. 201 spricht Lederer im Text und in der Überschrift von der »stabileren Harmonie« und »Änderungen zur Erzielung . . . . der stabilen Harmonie« in einer Sopranstelle einer *O rosa bella*-Fassung gegenüber einer andern und zitiert dazu die Martinstelle mit den Worten: »Vgl. Martin le Franc . . . . das »*stable*« bezeichnet natürlich[1]) die stabile Harmonie«.. In seiner Erwiderung sucht Lederer sub 15) dies Zitat freilich abzuschwächen, indem er es als »unverbindlich« hinstellt, es sei nur auf die Möglichkeit hingewiesen, sich des Lausanner Probstes nach Belieben zu erinnern!« Es ist nicht das einzige Mal, daß die Erwiderung den Wortlaut angegriffener Sätze des Buches abzuschwächen sucht.

S. 203 begegnet der Leser in ähnlichem Zusammenhang wiederum dem Ausdruck »stabilere Harmonie«, — unwillkürlich erinnert man sich dabei der Stelle 2 Seiten vorher —, und so öfter, bis S. 285 in einem »entwicklungsgeschichtlichen Ausblick« für die »»Stabilität««, die Begeisterung am »»freudig-stabilen«« Klange wieder Martin le Franc ausdrücklich als »literarische Bestätigung« genannt wird — wie oben gezeigt, durchaus mit

1) von mir gesperrt.

Unrecht. Man urteile danach über die Stichhaltigkeit von Lederer's Einwänden sub 11)—15).

Die Merlin-Bemerkungen sub 7) fallen gänzlich außerhalb des musikhistorischen Gebiets; ich übergehe sie hier.

Was sub 6) die besonders rege Musikpflege in Dunstable in älterer Zeit angeht, so bleibt sie auch trotz Lederer's Erwiderung »völlig hypothetisch«. Daß Lederer in Dunstable »den jüngeren Garlandia« »nachgewiesen« hätte, ist weiter nichts als ein grober Irrtum seinerseits. Lederer findet nämlich in den Annalen von Dunstable 1289 die Erwähnung eines Joh. Garland. Ohne weiteres sieht er darin (I, 41) »den Kanonikus Joh. Garland«, den (angeblichen) 2. Theoretiker dieses Namens, den (vermeintlichen) Verfasser der *optima introductio* (C. S. III). Ich gehe hier auf die Persönlichkeit Garlandia's, über die in der musikhistorischen Literatur bisher nur sehr verworrene Anschauungen herrschen, nicht ein; es genügt hier, zu bemerken, daß der Garland der Annalen von Dunstable weder »Kanonikus« noch Musiktheoretiker, sondern ein Mörder ist, der mit 2 Spießgesellen einen gewissen Alexander le Bantere de Dunstaple bei Kensworth umbrachte. Lederer zitiert nur die Stelle von der Flucht der 3: *Johannes Em, Joh. Garland et Joh. Elyoth inde culpabiles subtraxerunt se* usw.; 2 bekommen dann ihre *terras et tenementa* wieder, vom 3. sagen die Annalen: »*tertius se misit in gaola de Colecestre etc.*«.

Und das soll ein Beweis für reges musikalisches Leben in Dunstable sein! Ich überging diesen Irrtum Lederer's mit vielen anderen seiner relativen Geringfügigkeit wegen in meiner Besprechung mit Stillschweigen, da ich nicht erwarten konnte, daß ihn Lederer von neuem mit 3 andern Notizen, die aber auch nicht von einem besonders regen musikalischen Leben in Dunstable selbst reden, als das »Wichtigste« in dieser Frage wieder auftischen würde.

Mit meinen Bemerkungen über Kap. 3 beschäftigt sich Lederer sub 26), 28) und 32)—35). Ich muß alle diese Einwände als unberechtigt zurückweisen.

Ad 26). Lederer hatte in seinem Buch *rutilans chorus* mit »wäl'scher Bardenchor« erklärt. Er hatte S. 87 festgestellt: »das Wort *rutilans* kommt weder in gallischen noch in germanischen Manuskripten des Mittelalters vor«[1]) und sagte S. 89, daß er nun »um so mehr überrascht« war, es in englischen Quellen mehrfach zu finden. Gleich danach betont er noch einmal: »Da es sich auf dem Kontinent um jene Zeit nicht findet»[1]). So nimmt er an, daß es »der fein auspolierten Latinität der wäl'schen und von Wales her beeinflußten Poeten« angehört.

Ich zeige ihm dagegen, daß das eine auf starker Unkenntnis mittelalterlicher Verhältnisse beruhende freie Kombination seinerseits ist, daß *rutilare* im ganzen Mittelalter ein überall geläufiges Wort ist, daß also die Voraussetzungen seiner sprachlich sehr kühnen Schlußfolgerungen irrig sind. Ich decke auch seine Fehlerquelle auf: er hatte aus dem Fehlen des Wortes bei Du Cange, den er S. 87 und S. 89 ausdrücklich nennt, einen durchaus falschen Schluß gezogen (meine Anzeige, S. 408). — Nebenbei bemerkt: daß Lederer auch heute die Einrichtung des Lexikons von Du Cange noch nicht verstanden hat, zeigt die Bemerkung in seiner Erwiderung: »das Fehlen des Wortes im Lexikon von Du Cange (was natürlich nicht meine Schuld ist)«[1]). —

1) Von mir gesperrt.

Man vergleiche mit diesem Tatbestand nun Lederer's Erwiderung: die Erinnerung an die oben von mir gesperrt zitierten Sätze läßt er ganz fallen, Du Cange »schüttelt« er »vollkommen ab«, und meinen Gegenbeweis, daß *rutilare* ein in der Dichtersprache ganz gebräuchliches Wort ist, daß also kein Anlaß zu einer gekünstelten, speziell britischen Deutung dieses Wortes vorliegt, nennt er »ein artiges Manöver«.

Da *rutilare* also ein gutes altes lateinisches Wort ist, ist es meines Erachtens »ganz fantastisch«, wenn Lederer als 2. Erklärung dieses für ihn so wichtigen Wortes die Bildung aus »dem wäl'schen Worte rut« annimmt. Lederer sucht sub 28) diese Bemerkung dadurch ins Lächerliche zu ziehen, daß er unter Verdrehung der Sachlage sie verallgemeinert und mir damit etwas zuschreibt, was ich nirgends gesagt habe!

Die gleiche Verdrehung liegt sub 32) vor. Ich mache darauf aufmerksam, daß in den von Lederer I 94f. zitierten Berichten über 1416 nichts von Mehrstimmigkeit steht; die Erwiderung zitiert zum Beweis des Gegenteils Stellen — nicht etwa in diesen Berichten, sondern solche an ganz anderen Orten, S. 84 und 85 seines Buches! Meine Bemerkung, der mehrstimmige Vortrag der von Elmham V. 903ff. zitierten Texte (meist Responsoria) sei bei dem liturgischen Charakter dieser Stücke sehr unwahrscheinlich, erhält von Lederer in der Erwiderung ein !; man muß also annehmen, Lederer kennt mehrstimmige Kompositionen solcher Responsorien. Er teile also seine Nachweise dafür mit! Ich bekannte bereits S. 409, daß mir dies schwierig zu sein scheint. Die bisher bekannt gewordenen Handschriften enthalten zwar mehrstimmige liturgische Werke sehr zahlreich, aber meines Wissens nur das Ordinarium der Messe, Hymnen, das Magnificat, Asperges und Benedicamus, die marianischen Antiphonen u. ä., und vereinzelt auch Zyklen der wechselnden Meßgesänge; Responsorien, wie die über 20 von Elmham genannten, befinden sich nicht darunter.

Freilich — Lederer zählt sub 33) und 34) die 2 mehrtextigen Heilige-Geist-Motetten Dunstable's zu diesen »*Responsoria, versiculi et orationes*«, da ihr Anfang *Veni sancte Spiritus* sei und Elmham V. 920 unter seinen Anfängen auch *Veni sancte Spiritus* nennt. Den Umstand, daß ich an andern Orten diese Werke ebenfalls nenne, findet nun Lederer sehr widerspruchsvoll und auffällig, um so mehr, da ich die nach Lederer absichtlich verschleiernde Bezeichnung: »H.-Geist-Motette« für diese Werke gebrauche, die ich »natürlich« erst durch sein Buch kennen gelernt hätte.

Mit Behauptungen wie der letzteren ist Lederer in seiner Erwiderung immer schnell zur Hand, wenn ihm die Aufklärung des wahren Sachverhalts zu schwer fällt. Hier genügt es vielleicht, einfach darauf zu verweisen, daß ich auf die kunstgeschichtliche Bedeutung besonders der 4stimmigen Motette bereits 1904 (N. Zeitschr. f. M. 71, 602) aufmerksam machte. Und ebenso verkehrt wie die persönlichen sind die sachlichen Bemerkungen. Keins der beiden Werke paßt in den Zusammenhang der Elmham-Stelle; denn sie sind nicht einfach »2 verschiedene Vertonungen des *Veni sancte Spiritus*«, wie Lederer sie in seiner Erwiderung S. 512 nennt, sondern Motetten, die nach altem französischen Stil mehrere Texte gleichzeitig erklingen lassen. Und zwar basiert die 4stimmige auf dem Pfingsthymnus *Veni creator spiritus*; die 3stimmige hat Zeile 1 der uralten Pfingstsequenz *Sancti Spiritus nobis assit gratia* im Tenor. (Vgl. die liturgische Melodie in den *Variae preces*, Solesmes 1901, [5] S. 160 oder bei Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens

No. 23)[1]. In der letzteren teilen sich die Oberstimmen in den Text der Pfingstsequenz *Veni sancte Spiritus* (Str. 3—6 in der Mittelstimme, Str. 1—2 und 7—10 in der Oberstimme). In der 4stimmigen singt der Baß den vollen Hymnentext, der Tenor ein Stück des Hymnentextes und der -Melodie von Z. 2 (*Mentes tuorum*) an — vielleicht ging Z. 1 als einstimmige Intonation voraus —; der Sopran singt den Text der *Veni* beginnenden Sequenz, und zwar Z. 1 sinnigerweise auf die Melodie der 1. Zeile des Pfingsthymnus; der Alt singt einen 3. ebenfalls *Veni sancte Spiritus* beginnenden Pfingsttext. Lederer's Einwendungen sub 33) und 34) sind also in jeder Beziehung hinfällig.

Kap. 4 betreffen 17)—21) und 29)—31), Einwendungen, die wiederum durchaus hinfällig sind. Trotz Lederer's 17) und 18) halte ich daran fest, daß die von mir S. 409 zitierte »Stilblüte« wohl imstande ist, Lederer's Stil in den »kulturgeschichtlichen» Raisonnements, freilich etwas drastisch, zu »charakterisieren« und daß sie auch ohne den weiteren Zusammenhang »verständlich« oder unverständlich genug ist — wie man will. — Sie entstammt der »Die kulturhistorische Bedeutung der Musikreformation« überschriebenen S. 116.

Sub 19)—21) bemängelt Lederer meine Bemerkungen S. 409 unten. Sub 19) verlangt er, daß ich statt »neue Kunst« »*novae caerimoniae*« sage, ein reiner Streit um Worte, da es ganz klar ist, worum es sich »nach Lederer« handeln soll.

Durch die sub 20) in der Erwiderung aus Wood's *Hist. Acad. Oxon.* I, 24 angezogene Stelle findet die Möglichkeit von Lederer's Deutung *doctores* = *doctores of music* eine Bestätigung. Auf unsern Fall trifft das Zitat freilich nicht zu. Die »*ceterae facultates*« sind, was aus Lederer's Zitat nicht hervorgeht, in Wood's Zusammenhang nur die übrigen Zweige der Fakultät der Artes, nicht etwa Theologie etc., von der Wood erst später spricht. Wie Elmham die Juristen doppelgliedrig *iudices et utriusque legis peritos* nennt, bezeichnet er auch die Theologen doppelgliedrig *doctores et praedicatores*. Und wenn Lederer (I, 113) als »nicht zweideutigen« Sinn der Verse

ut plebs proficiat, ibi doctores locat Anglos,
qui faciant, doceant, ut jubet ipse Deus (!)

angibt: damit »können . . nur musikalische ‚Informationen' gemeint sein«, weil »in Frankreich . . doch keine Heiden» »wohnten«, so muß ich wiederum gestehen, dieser Logik nicht folgen zu können.

Sub 21) tadelt Lederer, ich schweige seine Untersuchungen über die alten und regen Wechselbeziehungen zwischen England und den Niederlanden »natürlich« tot und behaupte, daß (nach ihm) erst seit Heinrich V. englische Minstrels ganz Belgien durchsetzen. Letzteres ist unrichtig und von Lederer in meinen Satz, S. 409, Z. 3—1 v. u., lediglich hineininterpretiert. Wenn Lederer jetzt weiter auch meinen vorhergehenden Satz: »So kommt die neue Kunst auch nach den Niederlanden« als unrichtige Wiedergabe seiner Anschauungen beanstanden will, so setzt er sich mit sich selbst in Widerspruch. S. 99 erfahren wir ja als »Resumé« am Ende von Kap. 3: »Jetzt haben wir vollste Klarheit: die Geburtsstunde der *nova ars* des Tinctoris, d. h. jener Tag, an welchem ihr Triumphzug durch ganz

1) Dies zur Ergänzung des Revisionsberichts in den Denkm. d. T. in Ö. 7, 282.

Europa beginnt, ist der 3. September 1416«[1]). Auch in die Niederlande konnte »die neue Kunst« nach Lederer daher erst unter oder nach Heinrich V. eindringen.

Die Untersuchung über die Wechselbeziehungen zwischen England und den Niederlanden scheint mir vielfach recht anfechtbar. Ich greife hier nur einen Punkt heraus, auf den Lederer mehrfach Wert legt: als Beweis für die Posteriorität und Abhängigkeit der niederländischen Kunst von der englischen führt Lederer u. a. (z. B. S. 11, S. 126) an, daß Dufay »fast ein Menschenalter jünger als Dunstable« ist. Als Begründung dieser ganz aus der Luft gegriffenen Annahme steht S. 126 zu lesen: jener sei 1478, dieser 1453 gestorben — NB. 1478 statt 1474 gerade an dieser Stelle (S. 10 ist das Datum korrekt) ist wieder eines der zahlreichen Versehen, die an solchen Stellen, an denen Zahlen etwas beweisen sollen, weniger entschuldbar sind —; 1416, während die englische Schule schon blühte (!), sei Dufay noch ein Knabe gewesen.

Es scheint Lederer unbekannt, daß in das Jahr 1416 bereits Dufay's älteste datierbare Komposition fällt, das auf die Hochzeit Karls von Malatesta, also in Italien für Pesaro geschriebene *Resveillies moi* (Stainer, Dufay, S. XV und S. 3; Text und Musik sind leider noch nicht veröffentlicht). Und Lederer's Schluß aus der Distanz der Todesjahre ist wirklich reichlich kühn; ob Lederer z. B. wohl auch Goethe als »fast ein Menschenalter jünger« als Schiller bezeichnen würde? Lederer versucht freilich S. 37—39 auch Dunstable's (unbekanntes) Geburtsjahr entsprechend vor Dufay's (ebenfalls unbekanntes) Geburtsjahr anzusetzen. Auf wie schwachen Füßen seine Hypothesen-Konstruktion steht, möge sein Schlußsatz S. 39 zeigen: »Dürfen wir nach der langen Lebensdauer seiner hervorragendsten Nachfolger (!) einen Schluß auf seine Tage ziehen (!), so möchten wir also seine Geburt um das Jahr 1375 ansetzen!«

Auf solchen haltlosen Grundlagen bauen sich dann leider sehr oft bei Lederer als sicher hingestellte, in Wirklichkeit haltlose Resultate auf; ich denke, die von mir gegebenen Proben genügen zum Beweis, wie sehr ein wissenschaftlich solides, ein besonnenes methodisches Fundament großen Partien von Lederer's Buch leider mangelt.

Die Einwendungen 29)—31) fallen wieder z. T. in philologisches Gebiet. 29) operiert lediglich mit einer Verdrehung meiner Worte und einer nachträglichen Veränderung des Sinnes seiner Ausführungen I, 124. Man urteile selbst. S. 124 spricht Lederer von einer angeblichen »Rezeption der Menestrie in den Schoß der Kirche« und fährt fort: »So (!) wird es auch verständlich (!), daß der frühere Name der Minstrels *Jocator* oder *Jocalis* selbst im Archiv der päpstlichen Kapelle erscheint«, nämlich bei der Erwähnung eines *custos paramentorum et iocalium capelle*. In Wirklichkeit genügt es zum »Verständnis« dieses Ausdruckes, zu wissen, daß eine *capella iocalium* eine Schatzkapelle ist, bei der niemand an Minstrels und Instrumentalmusik denken kann. Wo kommt übrigens der Name *Jocalis* für Minstrel vor? *Jocator* statt des gebräuchlichen *Joculator* ist belegt, *Jocalis* meines Wissens nicht.

Betreffs der von Lederer sub 30) und 31) zitierten Stellen, auf deren phantastische falsche Übersetzung ich in meiner Rezension hinwies, glaubte ich dort einen näheren Kommentar für überflüssig halten zu dürfen.

1) von Lederer gesperrt.

Lederer's Erwiderung zeigt, daß wenigstens ihm gegenüber größere Ausführlichkeit am Platze wäre; ich beschränke mich aber auch jetzt auf das Notwendigste.
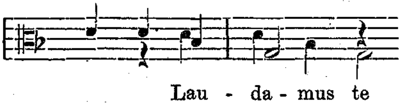
Ut demus Deo gracias heißt nun einmal im Mittelalter: »um Gott Dank zu sagen«, selbst wenn der Autor der Verse, deren Schluß es bildet, kurz vorher *prodere* und *dare* verwendet; analog schließt ein Text der im Kodex vorhergehenden Komposition: *reddendo Deo gracias.* Es ist reine Fantasie, hier und an der Stelle *armonias . . . demus* an das griechische *demos* zu denken, das als griechisches Lehnwort im mittelalterlichen Latein nicht gebräuchlich ist, im Gegensatz zu *ypocrite* usw. Die Konstruktion der Beziehungen dieses Textes zu Wales ist somit hinfällig.

Gegen meine Wiedergabe des Sinnes der Stelle sub 31) bringt Lederer's Erwiderung ebenfalls nichts Stichhaltiges vor, ich halte an ihr fest. Woher Lederer die seltsame Kunde hat, daß »das (!) *Amen* (*Saeculorum Amen*)« — welches *Amen*? es gibt in der Messe eine ganze Reihe — »allein früher (neben dem Halleluja) die Grundlage (!) polyphoner Tonsätze im Kirchengesang gewesen« sei, eine ganz und gar verkehrte Behauptung, verrät auch die Erwiderung noch nicht. Nach Lederer sub 2) finden ja freilich eigentlich alle meine Einwände ihre Erledigung schon durch das Entgegenhalten des Spruches: *Minima non curat praetor*!
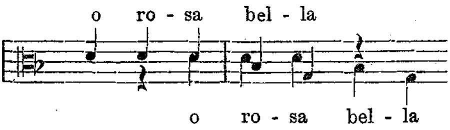
Schließlich 36)—39) betreffen Beilage 9. Auch diese Bemerkungen verfehlen ihr Ziel. Die »Zeichen-Erklärung« der Tabelle erläutert »frei = ohne Anlehnung an das Lied Dunstable's«. Da der Verwendung des 1. Teils von Dunstable's Tenor im Tenor des 1. *Kyrie* und *Christe* der 4stimmigen Messe im 2. *Kyrie* die Anlehnung an den 2. Teil dieses Cantus firmus folgt, wie Lederer in der Erwiderung sub 37) und im Buch 241 selbst zugibt, ist die Angabe »frei« an dieser Stelle der Tabelle also falsch. Der Anfang *O paraclite* deutet auf kein »anderes Lied oder irgend eine Motette« (Lederer I, 241), sondern ist die Textfortsetzung des bekannten Marientropus dieses Kyries: *Rex virginum.*

Das *Gloria* zerfällt in 2 Teile; beide beginnt ein Duo des Soprans und Contratenors. *Et in terra* beginnt der Sopran mit der Anlehnung an den 1. Teil von Dunstable's Sopran, *Qui tollis* mit der an den 2. Teil dieses Cantus firmus. Lederer übersieht das letztere sowohl in der Tabelle als im Text, hat also die eigenartig symmetrische Struktur dieses *Gloria*-Satzes nicht erkannt; auch trotz meiner Berichtigung nicht, vgl. sub 39)! Allerdings passierte mir hier das Versehen, S. 412 irrig Lederer zuzuschreiben, er habe auf S. 243 den richtigen Sachverhalt gemerkt, was in der Tat nicht der Fall ist. — Neben dieser Anlehnung entging Lederer auch die Übernahme von Dunstable's Tenor (T. 28—50) im Tenor des 2. Kyrie der 1. Messe, den Lederer I, 239 durchaus irrig als »frei erfunden« bezeichnet.

Mit der Entlehnung des Sopranenanfangs im Sopran des genannten *Gloria*-Satzes verbindet sich im Contratenor von dem Ruf *Laudamus te* an



entsprechend dem Ruf *o rosa bella* und seiner Nachahmung in der Vorlage



auch die Entlehnung von T. 8—18 des Tenors Dunstable's. Aus Lederer's Ausführungen S. 242f. und der Tabelle ist dies trotz 38) nicht zu erkennen. Das entscheidende Wort, daß der notengetreuen Tenor-Entlehnung »7 Takte« vorhergehen, also daß die Entlehnung von T. 8 der Vorlage auch in T. 8 der Meßkomposition stattfindet, setzt Lederer erst in seiner Erwiderung hinzu! Und inwiefern aus der Tabelle das interessante »gleichzeitige« Erklingen der beiden Cantus firmus-Partien ersichtlich sein soll, ist mir unverständlich. In der Tabelle steht für Sopran und Contratenor in der 1. Zeile nebeneinander:

»S(opranmelodie Dunstable's) 1—18	— Duo	— frei«,
darunter: »dann frei	—	. . . . T(enormelodie Dunstable's) 8—19«,

letzteres in der Höhe der Textstelle *Adoramus te*! Trotzdem versichert Lederer sub 38) die Leser seiner Erwiderung, daß auch betreffs der von mir vermißten Feststellung der gleichzeitigen Entlehnung aus 2 Stimmen des Liedes Dunstable's von *Laudamus te* an hier in der Tabelle »alles bis aufs i-Tüpfelchen genau eingetragen steht«. —!

Das Fazit der kritischen Prüfung dieser mit so großem Wortschwall geschriebenen Erwiderung Lederer's ist also rein negativ. Die Erwiderung vermag in keinem Punkte die in Lederer's Buch ausgesprochenen, von mir angegriffenen Aufstellungen wahrscheinlich zu machen, geschweige denn zu beweisen.

Herausgeber: Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W., Göbenstr. 28.